LE THÉATRE LIBRE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Douze exemplaires sur Japon impérial, numérotés de 1 à 12.

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

ADOLPHE THALASSO

—

Le Théâtre Libre

Essai critique, historique et documentaire

SUIVI DE NOTICES BIOGRAPHIQUES
DE LA LISTE DE TOUS LES OUVRAGES AVEC LEUR DISTRIBUTION
DE L'INDEX DES AUTEURS REPRÉSENTÉS SUR CETTE SCÈNE

ET PRÉCÉDÉ D'UNE PRÉFACE PAR

JEAN JULLIEN

PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

—

MCMIX

DU MÊME AUTEUR

Poésie

LES ÉPAVES (Ghio)........................ 1 vol.
INSOMNIES (Ghio)........................ 1 vol.
JOURS DE SOLEIL (Lemerre)........................ 1 vol.
NUITS BLANCHES (Lemerre)........................ 1 vol.

Prose

RÉSURRECTION DES COURS D'AMOUR (L'avenir littéraire) 1 vol.

Théâtre

LA FAIM. Dr. en 3 actes, en vers (Stock)........... 1 vol.
L'ART. Pièce en 3 actes, en prose (Lemerre)........ 1 vol.

Etudes Orientales

MOLIÈRE EN TURQUIE (Stock)........................ 1 vol.
KARAGUEUZ (J. Mersch)........................ 1 vol.
MOLIÈRE ET LE THÉATRE DE KARAGUEUZ (d°)........... 1 vol.
LE THÉATRE TURC, DE L'ORIGINE A NOS JOURS (Geisler).. 1 vol.
LE THÉATRE PERSAN, DE L'ORIGINE A NOS JOURS (Geisler)........................ 1 vol.
FÊTES ET SPECTACLES RELIGIEUX EN PERSE (Revue illustrée)........................ 1 vol.
LES PREMIERS SALONS DE CONSTANTINOPLE (L'Art et les artistes)........................ 1 vol.
FAUSTO ZONARO, PEINTRE ORIENTALISTE (Figaro illustré)........................ 1 vol.
ANTHOLOGIE DE L'AMOUR ASIATIQUE (Mercure de France)........................ 1 vol.
CONSTANTINOPLE (Figaro illustré)........................ 1 vol.
DÉRI SÉ'ADET OU SCÈNES DE LA VIE TURQUE, illustrées par Zonaro (Piazza)........................ 1 vol.

Sous la direction de l'auteur

LA REVUE ORIENTALE. Publication d'art et de littérature. (Années parues, 1885 et 1886.)

Sous presse

LES CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE OTTOMAN.
LES PEINTRES ORIENTALISTES DE TURQUIE.

En préparation

LE THÉATRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN.
LES CAUCHEMARS DE KRAPT, roman.
LE THÉATRE ASIATIQUE.

A

M. E. DUJARDIN-BEAUMETZ

SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

Ce livre est dédié

AD. TH.

PRÉFACE

Le Théâtre Libre! Grands dieux, que c'est donc loin ! Vingt-quatre ans bientôt, presque un quart de siècle! Que c'est donc près, tout de même! Et voilà que déjà, consciencieux modeleur de ce passé encore tiède, vous venez rassembler et fondre les moindres souvenirs pour en buriner l'histoire, l'histoire, cette forme impassible et définitive de ce qui fut ! Vous faites plus, devançant le recul des années, vous nous indiquez le sens précis de ces menus faits, que nous avons vécus, un peu sans nous en rendre bien compte, vous en dégagez l'idée éternelle, et nous donnez, vous, le fier dramaturge, vous l'artiste, la plus haute leçon d'art dramatique qui soit.

Vous comprendrez, mon cher Thalasso, quelle émotion m'étreint en ce moment, où pour présenter votre œuvre au lecteur, je suis obligé d'évo-

quer les heures d'exaltation de ces temps héroïques. Tout cela jaunissait dans les cartons de ma mémoire; il me faut fouiller parmi les espérances flétries et les illusions mortes, reprendre à froid, une à une, les impatiences fiévreuses, les joies enthousiastes, les généreuses colères, la confiance immense en l'avenir et les déceptions de la vie. Vous me demandez, si contradictoires que soient les impressions personnelles du combattant après la bataille, d'en parler encore; quoique je m'y fusse toujours refusé, je me décide en songeant à votre incessant labeur, à votre courage, à la fermeté de vos convictions artistiques, à votre persévérance dans la lutte et aussi à notre vieille amitié.

Ce n'était pas à moi de prendre la parole ici, mais à Antoine, qui fut le chef du mouvement. Si les difficultés de l'heure présente lui font un scrupule de parler de lui, je n'éprouve pas le même embarras, moi que les traverses de l'existence ont séparé d'Antoine depuis plus de dix ans. Et, puisque votre livre, en ce moment où il est de bon goût de jeter la pierre au directeur de l'Odéon, de méconnaître ses efforts, de nier son œuvre, de contester même son talent de comédien, vient rappeler ce que ce grand homme de théâtre a fait, je

suis heureux d'y collaborer pour une faible part.

Je le revois à la terrasse de ce « cabaret du Clou », un après-midi d'été, où pour la première fois je le rencontrai. Je l'entends encore rêvant la conquête de Paris, parler de ce cercle d'amateurs qu'il allait transformer en théâtre. Un vrai théâtre qui aurait son public et où viendrait la presse ! Un théâtre, où l'on jouerait les œuvres originales et fortes de n'importe quelle école, en dehors des censures et des conventions ridicules qui ligotaient les autres scènes : un Théâtre Libre.

Je le revois rue Blanche, dans la salle de répétition, débrouillant un texte avec une rare entente de l'expression scénique, situant l'action dans un milieu vrai et faisant vivre d'une vie intense ses personnages. Avec quelle ardeur il réfrénait les effets de cabotinage, indiquait à ses camarades la façon toute naturelle de jouer avec les accessoires, de rester à leur place, être toujours d'ensemble, leur recommandant de tenir le rôle, non seulement quand ils parlaient, mais surtout lorsqu'ils écoutaient.

Je le revois à ces représentations du passage de l'Elysée des Beaux-Arts, à celles de Montparnasse et des Menus-Plaisirs, acclamé sans fin par des salles vibrantes que transportaient son jeù simple

et son art si personnel de vivre sincèrement et naturellement le bonhomme qu'il incarnait.

Sans doute alors, le public des répétitions générales et des premières était-il moins blasé qu'aujourd'hui, en tout cas il était moins snob et prenait plaisir à applaudir des pièces qu'il ne voyait nulle part avec une interprétation différente de celle qu'il voyait partout. Et, il n'y avait que le bon Sarcey pour s'imaginer que tout cet effort n'était fait que pour se « payer sa tête ».

Certes, Antoine aurait voulu être éclectique, jouer les romantiques et les parnassiens : Villiers, Banville, Mendès, Bergerat, etc., jouer les réalistes : Zola, Goncourt, Céard, Hennique, Alexis, etc. Mais, d'une part, ses dons naturels ne se prêtaient guère au panache et aux grandes envolées lyriques ; d'autre part, il lui était difficile d'enrayer le mouvement auquel il avait donné naissance et qui le poussait en avant. Des auteurs nouveaux étaient venus à lui, apportant des œuvres où se retrouvaient un égal dédain du vieux métier et des tendances très nettes vers un théâtre serrant la vie de plus près.

Il n'y eut pas, à proprement parler, d'Ecole, mais un groupement d'individualités, gardant chacune leur note personnelle. On sentait que le pu-

blic était las des formes voulues, qu'il aspirait à une dramaturgie plus intense et tous voyaient dans le créateur du Théâtre Libre l'artisan de cette rénovation.

Le génie d'Antoine aura été, en effet, de présenter ce renouveau, de se rendre compte que les artifices de la scène semblaient puérils à notre époque mieux renseignée et qu'il fallait aiguiller le théâtre vers une vérité plus humaine. Son talent lui aura permis de l'imposer.

Et je sens encore en moi comme un écho de l'enthousiasme qui nous groupait tous, auteurs et comédiens, dans un même élan d'admiration et de foi autour de cet homme qui nous semblait porter en lui les destinées du théâtre prochain. C'est ainsi que je conserve précieusement le souvenir d'Antoine.

Nous avions la prétention d'apporter des idées neuves; mais, peut-il y avoir du nouveau en art dramatique, après que tant de génies s'y sont illustrés ! Nous n'apportions, en fait, qu'une forme renouvelée et modernisée de notre théâtre du Moyen-Age, fait de naturel et de franchise, fait de vie même. L'histoire, vous le savez, n'est qu'un éternel recommencement. Nous continuions simplement la lutte qui se poursuit dans l'art de siècle

en siècle entre les partisans de l'imagination et de l'observation, sans que, ni les uns ni les autres, ne puissent parvenir à s'apercevoir que les deux doivent s'associer entièrement pour la perfection de l'œuvre d'art dramatique.

Ces mouvements de réaction ont ceci de très fâcheux, que le parti pris ne permet d'envisager qu'un côté des questions, et que, pour affirmer sa supériorité, on exagère sa manière, on la pousse à l'excès. Le Théâtre Libre ne put échapper à ce travers. Je crois bien me rappeler qu'à cette époque je sentis le danger et criai casse-cou, mais il me fut répondu cette phrase courte dont j'ai conservé toute la saveur : « Il faut qu'ils en bavent ! »

La vie comporte des laideurs que l'ancien théâtre s'était toujours efforcé de cacher. Il est certain que les ingénues n'y sont pas toujours aussi pures que dans les comédies du répertoire ni les jeunes premiers aussi beaux, et une observation, même superficielle, nous montre que l'humanité possède un nombre respectable de mufles. A ne voir les individus et les actes que sous le côté « rosse », les suiveurs outranciers du mouvement dont Antoine avait été le promoteur créèrent une nouvelle convention, la convention amère à laquelle on donna le nom « Genre Théâtre Libre ».

Cette nouvelle convention appela, naturellement, une autre réaction; et c'est à ce second mouvement que nous devons la jolie génération de fantoches bien parisiens que nous voyons évoluer aujourd'hui sur nos scènes.

Antoine aurait-il pu empêcher cette dégringolade? Non, car alors il n'eût pas été Antoine. Il faut accepter un homme d'initiative avec ses qualités et ses défauts, les deux lui sont également utiles; s'il avait eu les qualités qui lui manquent, peut-être n'aurait-il jamais fait ce dont on le glorifie. Un autre homme y fût-il parvenu? Je ne le crois pas; les temps étaient révolus, le Théâtre Libre avait donné tout ce que l'on était en droit d'attendre de lui.

Vous avez fort judicieusement étudié, mon cher Thalasso, cette période de lassitude et de découragement qui marque la décadence. Vous avez accompagné le Théâtre Libre de sa naissance à son dernier jour et noté, pour ainsi dire, heure par heure, ses dernières convulsions. Là s'arrêtait votre rôle d'historien et commençait celui du philosophe.

Quels résultats avait donnés cette longue et glorieuse campagne contre la routine des gens de métier et les faiseurs? Que restait-il du fracas de

ces batailles d'un soir ? Avions-nous inutilement rompu tant de lances ? Cette grande poussée d'art sincère n'avait-elle produit aucun fruit ? Non, bien qu'il eût fermé pour toujours ses portes, le Théâtre Libre n'avait pas disparu tout entier, les idées qu'il avait semées à profusion dans le domaine si vaste de l'art dramatique germaient maintenant de tous côtés.

A vrai dire, la tradition ne s'en continua nulle part pas même sur le Théâtre auquel Antoine donna son nom, où on la retrouvait singulièrement amendée par combien de concessions qui eussent fait naguère pousser les hauts cris ! Antoine déçu par l'art avait évolué. Il semblait rougir d'un passé qui sera son plus grand titre à l'admiration de la postérité, comme on se défend d'une erreur de jeunesse. Il disait que « le temps des coups de pistolet était passé » et prenait à tâche de le faire oublier. Consultant plus les recettes que ses aspirations, au lieu d'entraîner le public à sa suite, il voulut le suivre et s'efforça, lui aussi, d'être « très parisien ». C'est là, une phase de cette autre lutte perpétuelle entre l'art et le commerce, dont le théâtre nous donne le si saisissant spectacle.

Mais encore, Antoine était-il toujours sur le plateau comme comédien et c'était malgré tout le

Théâtre Libre qui revivait en lui. Depuis qu'il s'est lancé dans la grande exploitation théâtrale il n'y apparaît plus que comme metteur en scène, prestigieux tout le monde le reconnaît; peut-être excessif. Une bonne pièce ne doit-elle pas pouvoir se jouer dans une grange? Mais, les erreurs du directeur n'enlèvent rien à l'artiste et lorsqu'on lui reproche de ne pas avoir aussi brillamment réussi qu'il l'espérait, n'est-ce pas encore un hommage qu'on rend au créateur du Théâtre Libre? Antoine partage avec beaucoup d'autres artistes le tort de ne pas être commerçant.

Vous avez donc grandement raison, mon cher Thalasso, de rappeler, en ce moment, quelle fut son œuvre, de montrer quelle grande école d'art dramatique fut pour les auteurs, les comédiens et le public, la petite scène du Théâtre Libre, de noter l'effort colossal qui s'est produit et d'indiquer ce qu'il nous en reste.

En dehors de la réaction vaudevillesque dont je parlais tout à l'heure et d'un retour plus noble vers le théâtre d'imagination et de rêve, dont n'ont pas eu à se plaindre les poètes qui s'y illustrèrent; aujourd'hui que les passions sont calmées et que nous pouvons considérer les événements avec plus de sérénité, nous apercevons l'influence du Théâtre

Libre. Sur toutes nos scènes même sur celles qui en semblent le plus éloignées, cette influence se fait sentir, soit dans la contexture des pièces, soit dans la conception et la psychologie des personnages, soit dans l'expressio n scénique, la mise en scène ou le jeu des acteurs.

Ce fait incontestable, vous venez de l'établir d'une façon magistrale, définitive, vous, le patient chercheur. Car, dans cette formule lumineuse, que je suis fier de voir née sous votre plume, vous indiquez le sens vrai de l'effort, dégagez l'idée, résumez l'œuvre, marquez l'époque : avant le Théâtre Libre on créait, sur la scène, la vie par le mouvement ; après, c'est la vie, qui y crée le mouvement !

JEAN JULLIEN.

AVANT-PROPOS.

Une telle évolution s'est opérée, en vingt années, dans notre Art Dramatique, qu'il ne serait, peut-être, pas sans intérêt d'en rechercher les causes.

Une des principales, sinon la principale, c'est l'éclosion du Théâtre Libre, rentré dans l'ombre depuis bientôt treize ans, après avoir imposé à notre scène sa fonction éminemment réformatrice.

C'est l'historique de ces réformes, recueillies, en leur ensemble, pour la première fois, que je présente au public.

N'ayant jamais fait partie d'aucune école, d'aucun cénacle, j'offre à mon travail une indépendance artistique absolue et toutes les garanties d'impartialité.

Une étude au jour le jour du mouvement théâtral contemporain, présente à cet essai des gages de bonne foi et de consciencieuses recherches.

Je ne m'efforce pas plus d'aduler que d'attaquer. A travers les noms j'approuve ou j'atteins les idées. Les personnalités disparaissent, et c'est au-dessus de tout parti-pris que je place ce que je juge la

valeur intrinsèque d'une œuvre, c'est-à dire ses rapports avec le Beau et le Vrai.

Je ne me fais aucune illusion sur les difficultés de l'entreprise. Aussi ce qui me préoccupe c'est moins d'accumuler des documents nouveaux et des souvenirs anecdotiques, que de rattacher esthétiquement le présent au passé et de démontrer la filiation qui existe entre notre théâtre contemporain et notre scène des XVIe et XVIIe siècles.

Il n'y a pas à se le dissimuler : le Théâtre Libre fut le berceau de l'art dramatique de notre temps.

L'histoire du Théâtre Libre, c'est l'histoire de notre Théâtre Contemporain, c'est l'histoire de notre scène affranchie du joug de Scribe et de son école, l'histoire du procès intenté à la routine, l'histoire du théâtre français se renouant, — en deçà les aberrations d'une époque de décadence — aux saines traditions de la comédie française, c'est l'histoire de notre Renaissance théâtrale, cette renaissance qui voit éclore une floraison d'œuvres et de talents si luxuriants et si vitaux qu'aucun pays, en aucun temps, n'en avait vu épanouir. Il faudrait remonter au XVIe siècle, en Angleterre, — la seule époque dramatique qui se puisse comparer au mouvement de nos jours, — pour admirer éclosion si riche et si superbe de pièces et d'auteurs.

Dans deux cents ans, en étudiant l'histoire de notre scène, on parlera de notre Cycle dramatique comme on parle du Cycle d'Elisabeth.

AD. TH.

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉATRE EN FRANCE

A LA

FONDATION DU THÉATRE LIBRE

I. — ESTHÉTIQUE DE L'ART DRAMATIQUE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Ἡ ζωὴ εἶναι κίνησις : la vie c'est le mouvement.

Cet axiome par lequel le philosophe grec, liant l'effet à la cause, démontrait, dans l'ordre physique, la plénitude de l'existence, par une manifestation matérielle, peut, également, appliqué aux Arts, établir un concept qui résume et synthétise de façon définitive la loi fondamentale de leur esthétique.

L'art, quelles que soient ses visées, tend à représenter la nature. Or, la nature est en mouvement continuel, et l'artiste n'aspire qu'à fixer de manière immuable une des phrases de ce mouvement. Plus le mouvement aura de la vie et plus grand sera le maître qui l'aura surpris, donnant ainsi à l'immobilité de son œuvre l'impression mobile de la nature.

L'idée peut se développer pour chaque art en particulier.

Ne nous attardons pas davantage à des considé-

rations qui nous mèneraient trop loin, et abordons la question de l'art dramatique qui, seule, nous intéresse présentement.

Là, surtout, la vie c'est le mouvement. Mais le mouvement n'est pas toujours la vie. La vie seule donne le mouvement. Le mouvement ne donne pas la vie. Toute l'esthétique de l'art dramatique peut donc se résumer dans le mouvement par la vie. Eschyle, Euripide, les chefs-d'œuvre du Théâtre Grec l'ont établie, cette esthétique, — qui doit tenir à l'essence même du théâtre, puisqu'un peuple entier, le plus artiste et le plus avisé du monde ancien, l'a approuvée, — Shakespeare, Molière, les chefs-d'œuvre modernes de tous les pays l'ont confirmée. Le mouvement! Le mouvement! Aussi les tentatives, en tous genres, essayées pour faire dévier le théâtre de sa ligne naturelle ont-elles avorté. Non point qu'il est des données inaccessibles à la scène. Le théâtre peut et doit tout englober. C'est le plus grand de tous les arts. Outre son essence propre, il tient de tous et les résume tous. Les problèmes les plus ardus, les idées les plus abstraites, les données les plus stériles peuvent être portées à la scène, à la condition, toutefois, qu'elles revêtent un corps, prennent vie, et engagent *le mouvement que leur transmet cette vie*. Quelle idée plus abstraite que le remords? Voyez pourtant *Macbeth*! Quel problème plus ardu que la fausse dévotion? Voyez pourtant *Tartufe!* Quelle donnée plus stérile qu'*Hamlet*, cet être

hésitant, incertain, sans volonté, dont la vie se passe à ne pas savoir agir. Comme cette hésitation, pourtant, a revêtu un corps! Comme cette incertitude a pris vie! Comme cette volonté inerte a engagé le mouvement que lui a transmis cette vie! comme, enfin, cette donnée, la plus *antithéâtrale* qui puisse exister, s'est transformée en le plus vivant, le plus humain des chefs-d'œuvre dramatiques! Après *Hamlet*, il n'est pas de difficulté qui ne puisse être vaincue à la scène.

Le mouvement! Tout comme autour de l'unité régénératrice du soleil gravite le monde des étoiles, ayant chacune un mouvement propre qui tient à l'essence même de son astre, ainsi autour d'une action dramatique doivent graviter les personnages communiquant le mouvement de la vie qui les anime au cycle des scènes qui forment les actes, — d'action, agir, πρᾶξις, πράγω, — au cycle des actes qui convergent vers l'unité vitale. Tout arrêt dans la gravitation détruit, ici, l'harmonie de la Nature, et, là, détruit l'harmonie de la Beauté.

Le mouvement! C'est toute l'essence de l'art dramatique! Telle est sa puissance, au théâtre, qu'il a suffi, même factice, à imposer au public, pendant trois quarts de siècle, les répertoires de Scribe et de ses adeptes. Mais le temps a commencé son œuvre. On s'aperçoit, aujourd'hui, des ressorts qui, mis en branle, communiquaient la vie, — une vie automatique, — par le mouvement.

Ce n'était plus le mouvement par la vie, c'était

la vie par le mouvement. Différence capitale qui fait tendre vers un but semblable deux écoles contraires, avec des moyens inverses, et une vision d'art diamétralement opposée.

Une comparaison établira de façon définitive cette différence. Qui ne se rappelle les marionnettes de Holden que leur inventeur avait installées, il y a, quelque vingt ans, au pourtour de l'ancien Eden et qu'il faisait manœuvrer pendant les entr'actes du grand ballet *Excelsior*. Ces merveilleuses poupées entraient en scène, y restaient, en sortaient comme des acteurs en chair et en os. Parmi les nombreux numéros de leur répertoire, il y en avait un où huit ballerines entouraient une danseuse-étoile et exécutaient avec elle plusieurs figures de quadrille. Ces danses, prises sur le vif, — ainsi, d'ailleurs, que les autres numéros, — étaient copiées d'après nature avec un art prodigieux. Mais quelque parfait que fût cet art, le spectateur, instinctivement, ne pouvait s'ôter de l'esprit que c'était là des fantoches auxquels les mouvements réglés par l'inventeur prêtaient une vie qui n'existait que pour les yeux. L'entr'acte terminé on rejoignait son fauteuil pour voir la suite du ballet de Marenco. Le rideau se relevait alors sur de vraies ballerines qui entouraient de vraies danseuses-étoiles. Elles dansaient, peut-être, avec moins de perfection, et, sûrement, de précision que les marionnettes de Holden, seulement on avait la sensation de se trouver devant des femmes en chair

et en os, habillées, sans doute, comme de merveilleuses poupées, mais dont tous les pas et mouvements étaient réglés non plus par des fils, mais par la volonté et la vie qui étaient propres à chacune d'elles.

La théorie du *mouvement par la vie* et de *la vie par le mouvement* tient, tout entière, dans cette comparaison.

Le mouvement par la vie, c'est au théâtre le génie, la création, le grand Art. C'est Eschyle, c'est Shakespeare, c'est Molière. C'est l'âme prenant possession du cœur, de l'esprit, de la chair, imposant ses sentiments, affirmant sa pensée, magnifiant le libre arbitre. C'est l'humanité indépendante offrant ses joies et ses douleurs. C'est l'effacement absolu de la volonté de l'écrivain devant la volonté des caractères issus de son cerveau. C'est l'*objectivité*, aussi complète que possible, des personnages imaginés, cette objectivité qui, par la puissance créatrice du poète, donne à chacun d'eux le droit de vivre sa propre vie. Seul, le théâtre du *mouvement par la vie* a raison du temps, sacre les chefs-d'œuvre, immortalise les auteurs dramatiques.

La vie par le mouvement, c'est, au théâtre, l'intelligence, le procédé, l'amusement. C'est Scribe, c'est sa comédie d'intrigue, c'est toute son Ecole. C'est l'arbitraire dans les passions, dans les pensées, dans les actes : la négation de notre plus bel apanage : la volonté. C'est l'humanité esclave

entre les mains d'un amuseur, d'un moraliste, d'un penseur même. C'est la *subjectivité* des personnages, cette subjectivité qui ramène, sans cesse, à la conscience et aux sentiments de l'auteur, des consciences et des sentiments qui ne lui appartiennent plus dès l'instant qu'il a exposé sa pièce et tracé le caractère de ses protagonistes. Les œuvres que cet art inférieur inspire n'ont qu'un temps et les écrivains qui les ont conçues, pour habiles qu'ils puissent être, n'en restent pas moins d'adroits artisans, des *hommes de théâtre*, géniaux, peut-être, parfois, mais différents du tout au tout des *Auteurs dramatiques*, au sens large et profond du mot.

Si Sophocle, — dont le savoir-faire prestigieux servit de base aux premières lois du métier et inspira à Aristote les parties routinières de sa *Poétique*, — est parvenu jusqu'à nous, c'est moins parce qu'il a su, avec une adresse insigne, remplacer le libre arbitre par une force qui ne se discute pas : *la Fatalité*, inhérente aux légendes religieuses de son pays, que parce que son œuvre résume toutes les qualités du génie grec dans l'art : la puissance, la grâce, l'harmonie, et que ses chœurs, d'une douceur ineffable, peuvent rivaliser avantageusement avec les plus belles envolées lyriques de Pindare et de Simonide. Quant à l'œuvre dramatique en elle-même, elle est essentiellement arbitraire : partout et toujours la volonté des hommes dominée et gouvernée par la volonté des dieux. Mais, ici, ce pouvoir arbitraire, — et c'est là le

grand art ou la grande chance de Sophocle, suivant qu'il fut ou non conscient de son esthétique, — ici, ce pouvoir arbitraire fait partie intégrante de l'humanité. L'homme, dans tous les temps et dans tous les pays, a cru au Destin. Nous y croyons encore aujourd'hui. Les uns le nomment : la chance les autres l'appellent : la veine, pour les croyants c'est la Providence, pour les sceptiques, le hasard. Mais quel que soit le nom qu'il lui donne, l'homme s'est, toujours, de gré ou de force, soumis à ses arrêts. Or, précisément, cette croyance et cette soumission ont fait beaucoup, à travers les âges, pour le maintien sur la scène de tragédies recommandables, nous l'avons vu, par des qualités autres que leurs seules qualités dramatiques.

Sophocle est le premier qui, au théâtre, a donné aux personnages la vie par le mouvement, comme Euripide est le premier qui leur a communiqué le mouvement par la vie. Aussi quelle différence entre le théâtre fataliste du premier et le théâtre si humain du second. Sophocle subordonne les passions à la fatalité. Euripide subordonne la fatalité aux passions. L'un est l'homme de théâtre génial qui a étouffé dans le métier la vie de ses héros. L'autre est l'auteur dramatique de génie qui n'a eu d'autre objectif que l'humanité de ses créations.

Est-ce à dire qu'on doive mépriser le métier au théâtre ? Non. Le métier est aussi nécessaire à l'auteur dramatique que nécessaires sont au poète,

au musicien, à l'orateur, les règles de la prosodie, les lois de la rhétorique, la science du contrepoint.

Mais là où l'auteur dramatique ne se sert du métier que comme d'un moyen, l'homme de théâtre s'en sert comme d'une fin. Le premier n'y a recours que pour consolider, enjoliver, « artistiser » son œuvre : le second en use pour asseoir, échafauder, édifier sa pensée. Ici, c'est un accessoire, et le procédé se fait l'esclave de l'idée : là, c'est le principal, et l'idée est à la merci de la rouerie technique, dissemblance qui creuse, entre l'auteur dramatique et l'homme de théâtre, le même abîme qui existe entre l'orateur et le rhéteur, le musicien et le contre-pointiste, le poète et le faiseur de vers.

II. — LE THÉATRE DE « LA VIE PAR LE MOUVEMENT »

SCRIBE (1791-1861)

Lorsque parut Scribe, la scène française anémiée, à bout de forces, attendait, vainement, pour sa part, le renouveau qui avait transformé le monde ancien. Depuis un quart de siècle, déjà, la souveraineté du peuple et l'égalité du citoyen devant la loi avaient été proclamées, et le théâtre n'avait pas encore pris contact avec la bourgeoisie qui, maintenant, marchait de pair avec la noblesse et le clergé. Chateaubriand, Byron et Casimir Delavigne préparaient l'avènement du drame romantique qui, quelques années plus tard, devait claironner le 93 littéraire, dans la Préface de Cromwell. Picard, Duval, Etienne étaient les représentants de la comédie, à laquelle la Censure Impériale, moins tolérante que celle du Roi-Soleil, coupait incessamment les ailes.

Scribe, né malin, ne fut pas long à se rendre compte du parti qu'il y avait à tirer de cette bourgeoisie. Il donna donc dans la noblesse du peuple.

Il se mit à l'aduler, à l'encenser, à partager ses goûts et ses caprices, à flatter son ambition et son libéralisme, à suivre ses courants d'opinion et à s'y soumettre, quels qu'ils fussent, aveuglément. C'est ainsi que la comédie qui, jusqu'alors, avait eu pour inspiratrice l'éternelle étude de l'homme allait se restreindre et se rapetisser dans l'étroite annotation des faits et gestes d'une société changeant — au gré des mœurs, — de manières et de coutumes. La comédie de caractère avait vécu. Scribe la remplaçait par la comédie d'intrigue à laquelle, le premier, il appliquait les procédés du mélodrame. La *Scribie* était découverte. Son inventeur tenait la recette du succès : se plier à son époque.

Certes il faut être de son siècle, mais le dominer et non le suivre, a dit Schiller.

Rompant en visière avec les traditions de notre art dramatique, Scribe nous a donné un théâtre qui est la négation même du génie de notre race. Il a retiré la vie à l'homme et à la nature pour la placer toute dans l'extériorité des personnages et l'arbitraire des événements. Au détriment de la psychologie, il a avantagé la convention, et lorsqu'il a rencontré la Vérité toute nue, prête à parler, il lui a passé un bâillon et l'a couverte d'oripeaux, arrêtant ainsi, pendant près d'un siècle, la marche en avant de la Comédie Française.

Grand inventeur, homme de génie, il le fut, mais le mauvais usage de ces dons motive le jugement sévère porté sur lui par notre génération.

Etrange destinée que celle de ce novateur qui, après avoir été, pendant près de cinquante ans, l'auteur à la mode, se voit renié par ses descendants comme il est renié par Molière, dont il n'a pas suivi les traditions. C'est qu'il n'est pas de théâtre, — plus *théâtral*, peut-être — mais à coup sûr plus *anti-dramatique* que le sien, théâtre faux où, dans les quatre cents pièces qui le composent, il n'existe pas un personnage, un seul, de vérité absolue, théâtre immoral où l'argent, toujours, tient lieu et place de tout, de l'amour, de l'honneur et de ce qu'un être humain a de plus chaud et de plus sacré dans l'intimité de son cœur et de sa conscience.

Mais le public avait accepté la formule, et il est bien difficile de désancrer une idée préconçue. Elle s'attache, se colle et s'incruste comme ces coquillages qui ventousent les rochers : il faut les casser à coups de pierre pour leur faire lâcher prise. Scribe avait passé dans nos mœurs. Il fut sacré bonze par cette bourgeoisie qu'il élevait au rang d'idole et flagornait si adroitement. Et cette bourgeoisie ne voulut plus d'autre théâtre que le sien. Pour réussir à la scène, il fallait faire du Scribe. Le public avait édicté la loi. Les plus grands s'y soumirent. Hugo lui-même ne s'en défendit pas : le poète génial mis à part, l'auteur dramatique s'appuya sur l'extériorité des personnages et l'arbitraire des événements. A l'exception de Balzac et de Musset, tous acceptent l'in-

fluence néfaste. Alexandre Dumas se hâte de violer l'histoire sur le lit de Procuste de la pièce bien faite. Ernest Legouvé passe avec armes et bagages dans le camp de Scribe, collabore avec lui et lui doit ses plus brillants succès. Jules Sandeau écrit, suivant la formule, *Mademoiselle de la Seiglière*. Passant au crible de la nouvelle école la tragédie populaire de Pixérécourt, Anicet Bourgeois et Adolphe d'Ennery créent le mélodrame moderne. George Sand veut réagir, se révolte, et finit par se convaincre qu'elle ne doit ses succès qu'en enserrant dans les règles établies sa fantaisie charmante et l'indépendance de ses aspirations.

Quel fut le secret de cet homme pour s'imposer ainsi à son époque ? Le mouvement. Il possède ce don au suprême degré. J'ai été fort surpris, lors de l'enquête faite, au mois d'août 1904, par Serge Basset, au *Figaro*, de voir qu'on ait tout dit sur Scribe et que personne n'ait songé à s'étendre sur son « mouvement », base et élément de ses triomphes.

Jusqu'à Scribe, le théâtre Français avait connu le *mouvement par la vie* : avec Scribe, il connut *la vie par le mouvement*. Et ce mouvement fut tellement endiablé qu'il fit illusion. On crut qu'il provenait de la vie des personnages, lorsque c'est lui, au contraire, qui donnait une vie factice à tous les pantins de l'auteur.

Sciemment ou inconsciemment, Scribe fit œuvre néfaste. Non seulement sa formule théâtrale, qui

est l'opposé de l'essence même de l'art dramatique, empoisonna la scène de son époque, mais contamina, pour longtemps, notre théâtre. Elle pénétra si avant dans la génération suivante, cette formule, qu'elle étouffa au berceau toutes les œuvres conçues en dehors d'elle. Des auteurs de marque qui, en tout autre temps, eussent fait de puissants dramaturges, subirent sa pression, s'enlisèrent dans sa doctrine et ne furent que de très habiles hommes de théâtre. Il n'y a pas à discuter. Au théâtre le triomphe est immédiat aussi bien que la chute, et le public est là pour indiquer aux chasseurs de gloire et de fortune d'où souffle le bon vent. Et de 1815 à 1880, le bon vent souffla du côté de Scribe.

Voilà pourquoi, même après sa mort, des écrivains qui ont noms Augier, Dumas fils, Sardou, — pour ne citer que les principaux, — poursuivant, — malgré leurs vélléités d'indépendance — l'œuvre de Scribe, alimentèrent, pendant près de trente ans, la scène française de pièces factices, et continuèrent à baser l'art dramatique sur la fausse théorie de la vie par le mouvement.

ÉMILE AUGIER (1820-1889).

Je ne parlerai point, ici, de la première manière d'Augier, alors que, lieutenant de Ponsard, il fonde avec lui, pour faire la nique à Hugo, l'école

réactionnaire, dite l'*Ecole du bon sens*. De cette première manière, aucune œuvre ne restera. Il convient, cependant, de remarquer que, pour combattre le colosse, il se sert des armes mêmes du colosse, et que son théâtre réactionnaire n'est que du romantisme embourgeoisé.

C'est ainsi que de *la Ciguë*, à *Gabrielle* il remonte le courant des Classiques dans le bateau du romantisme. Puis, *la Dame aux Camélias* lui ouvre des horizons nouveaux. Il entre résolument dans l'Ecole réaliste; mais combattif toujours, il oppose *le Mariage d'Olympe* à *la Dame aux Camélias*, comme il a opposé le dévergondage de *Diane* à la *revirginité* de *Marion Delorme* et la poésie pot au feu du mari de *Gabrielle* aux ardeurs passionnées d'*Antony*.

Après s'être servi de Ponsard pour combattre Hugo, il se servira de Hugo pour combattre Ponsard. Il tendra la main à Sandeau et de cet hommage au romantisme naîtra la collaboration du *Gendre de M. Poirier*. Plus tard, il opposera *les Effrontés* à *la Question d'argent* et *les Fourchambault* au *Fils naturel*. Son théâtre est une continuelle contre-partie dominée sans cesse par une morale familiale et un profond dédain pour l'argent. Ces deux caractéristiques font l'honneur du théâtre d'Augier et le différencient, essentiellement, comme « fond », de celui de Scribe. Que ne s'est-il affranchi de « la forme » ! Il pouvait s'en dégager, témoin ce chef-d'œuvre qui s'intitule *le Gendre de Monsieur Poi-*

rier, une de ses rares comédies, — la seule, peut-être — destinée à passer à la postérité. En tous cas, il est évident que c'est la seule où l'influence de Scribe n'est pas trop manifeste, la seule qui retrace un ensemble de caractères comiques et réels ne tranchant pas avec leur entourage et subordonnant à leur vouloir la marche de l'action. Il est juste de reconnaître à Jules Sandeau la demi-paternité de cette étude renouvelant, avec une maîtrise superbe, l'ancienne lutte de l'aristocratie et de la roture.

Augier, le premier, se rendit compte, au point de vue théâtral, de la beauté des caractères balzaciens. Le premier, il rêve de doter notre scène d'êtres aussi vivants. Il pressent que la vérité est là. Il taille alors en pleine chair, dans la vie, et campe les admirables types du louche *Vernouillet*, du cynique *Marquis d'Auberive*, du bohême *Giboyer*, du banquier *Charrier*, de *Pommeau*, le mari de la lionne pauvre, de la marchande de toilettes *Irma* et surtout de ce prodigieux *Maître Guérin*, inspiré de *Mercadet*, plus fouillé que *Turcaret*, et le personnage assurément le plus original que le théâtre ait produit depuis Molière.

Mais pourquoi Augier n'a-t-il pas pressenti, en même temps, qu'imposer à des natures pareilles une volonté autre que la leur, les faire évoluer dans une ambiance de convention, leur insuffler dans les poumons l'air d'un milieu factice, c'était mesurer à l'aune leur humanité, étriquer l'ampleur

de leurs gestes et étouffer la vie qu'ils apportaient avec eux. Tous, sans exception, ces personnages soumettent leur puissante individualité à l'arbitraire d'une combinaison, tous perdent leur audacieuse allure au milieu d'un monde *conventionnellement* sympathique où l'on constate avec regret que les colonels et les veuves de Scribe ont laissé une progéniture nombreuse de polytechniciens vertueux et de jeunes savants candides. Ils font l'effet, ces personnages, d'êtres en chair et en os qui se seraient égarés dans un musée Grévin et formeraient tableau avec les poupées de cire. Quelle que soit leur valeur intrinsèque, et la vie qui les anime individuellement, ils ne peuvent, au milieu de pantins, que prendre des airs de pantins. Et puis, on se demande tout le temps pourquoi ils agissent de telle manière lorsqu'ils auraient pu agir de telle autre manière.

C'est que l'intrigue arbitraire est la pierre d'achoppement d'Augier. De plus, son théâtre est fait de lenteurs et, défaut capital, manque souvent d'unité d'action. Ainsi dans *les Effrontés*, *le Fils de Giboyer*, et *Maître Guérin*, — pour ne citer que ses œuvres maîtresses, — chaque acte, avec une nouvelle intrigue, amène une nouvelle pièce. On ne sait plus au juste quelle en est la donnée. L'esprit fatigué de suivre trois ou quatre pistes à la fois, se désintéresse d'une action brillante, il est vrai, mais touffue et très compliquée.

J'ignore si le théâtre, — seconde manière, —

d'Augier, malgré la vigueur d'exécution, l'écriture élégante et ferme, l'esprit qui jaillit, non des mots, mais du bon sens, la moralité de l'intention, le mépris pour l'argent et le sentiment bourgeoisement familial qui le caractérisent, aura raison du temps. Ce qui est certain, c'est qu'Augier vivra pour la part d'*humanité* que sa nature droite a insufflée à notre scène à un moment où elle en était complètement dépourvue. C'est là, avec *le Gendre de Monsieur Poirier*, les plus beaux titres de gloire de cet écrivain possédant toutes les qualités pour affranchir notre scène de la tutelle despotique de Scribe, et qui, non seulement n'a pas essayé, mais n'a même pas osé en secouer le joug.

ALEXANDRE DUMAS FILS (1824-1895)

Quelle soirée mémorable que celle du 2 février 1852 ! Un véritable « jeune » de 28 ans avait enfin l'audace de jeter aux yeux voyeurs du public un vrai cœur de femme, un cœur vivant, aimant, saignant. Depuis longtemps, depuis Racine, — le plus humain des classiques, — on n'avait pas vu palpiter un cœur sur la scène. Encore Racine, ne pouvant, dans la belle tenue littéraire du grand siècle, crier toute la souffrance réaliste de la passion, s'était résigné à la traduire en une psychologie admirable. Le cœur ne battait plus dans la tragédie du XVIII[e] siècle, et il avait, dans la comédie de la même

époque, changé son humanité en galanterie avec Marivaux, en esprit satirique avec Beaumarchais, préparant ainsi la dissolution des mœurs et la révolution sociale qui devaient aboutir à 93. Le Romantisme, éclos depuis, prêtait à ses héros des sentiments de dieux et créait des cœurs plus grands que nature. Scribe et son école ne se servaient du cœur que comme d'une ficelle théâtrale. Dumas fils arrive : le premier, il prouve à la foule qu'elle ne vit que par le cœur, et le Réalisme naît avec *la Dame aux Camélias*. Que ne persévéra-t-il dans cette voie ! Bientôt il aspirera à renouveler non plus la scène, mais la société. Rien de mieux si, en tentant cette rénovation, il avait fait œuvre d'auteur dramatique. Mais non ! Avec *Diane de Lys* et *Le Demi-monde*, il se tient encore dans les limites du possible. A partir de ce jour rien ne l'arrêtera plus dans la voie fausse où il s'engage. La gloire de Diderot l'empêche de dormir. Enfourchant le dada de l'encyclopédiste, il part à fond de train pour le pays des thèses.

Il se sert du théâtre comme d'un moyen, et non comme d'une fin. Il y prêche et discute les plus graves problèmes de la loi et de la morale. Le théâtre se change en chaire, en tribune et les comédies se transforment en sermons et en discours. Déviée de son objectif, la scène ne visera plus qu'à l'apostolat. Dumas s'occupera « de dogmatiser et non de dramatiser. » Pour « cet homme social qui est à faire », il entassera invraisemblances sur invraisemblances,

conventions sur conventions, recommençant, dans un autre ordre d'idées, les mêmes errements de Scribe, se servant des mêmes procédés et de la même formule de Scribe. Pour le triomphe de ces théories il créera de toutes pièces des personnages qui, venus ainsi, ne sont point des êtres vivants, mais des entités, des données dont il a besoin pour la solution d'un problème résolu à l'avance. Aussi que de talent gâché depuis *la Question d'argent*, où l'auteur reconnaît, lui-même, s'être trompé, jusqu'à cette *Francillon* où il a, si spirituellement, trompé le public. Je ne connais pas au théâtre gageure plus grande que cette dernière pièce où Dumas cherche à prouver ce qu'il n'ose pas prouver. D'autres l'ont osé depuis.

Je viens de relire son théâtre. On constate l'inutilité de l'effort. Dumas, je pense, eut l'intuition que son œuvre échapperait un jour à la postérité et il tenta de la fixer par ces admirables préfaces écrites en vue de chacune de ses comédies. Peine perdue. Les préfaces n'ont jamais expliqué une pièce : elles l'ont encore moins défendue. Et pourtant, avec *la Dame aux Camélias*, la seule de ses comédies qui restera, ce sont ces préfaces justement qui passeront à la postérité. Bien mieux et bien plus que son théâtre, elles documenteront les penseurs à venir sur les tares morales de la seconde moitié du XIX[e] siècle.

Dumas fils a, d'ailleurs, lui-même, jugé son théâtre, lorsqu'après l'insuccès de *l'Ami des fem-*

mes il écrivait que « les causes de cette chute étaient dans la comédie même dont l'action était en dedans et les théories en dehors. Faute capitale au théâtre », ajoute-t-il. Ce disant il avait mis le doigt sur sur la plaie. Cette faute capitale, il la recommençait tout le temps. Tout son théâtre n'est fait que de thèses paradoxales.

Ecrivain très brillant, très correct, il donne le regret de n'avoir pas laissé l'œuvre qu'il aurait pu créer. Adversaire convaincu du naturalisme contre lequel il s'élève violemment dans la préface de *l'Etrangère*, il a été, à son insu, un de ses précurseurs par la réalité brutale qu'il a apportée dans son théâtre et qui en fait, sûrement, la meilleure partie. Comme Augier, il sacrifia à Scribe, mais ce dont l'histoire de l'art dramatique lui saura gré, c'est le terrain acquis sur l'idole qu'il servait.

Méprisant et froid, il avait assisté à l'éclosion du mouvement contemporain. Il ne prévit point, alors qu'il qualifiait le Théâtre Libre de *charnier littéraire*, que les ouvrages représentés sur ce théâtre étaient autant de préparations pour la fameuse *scène à faire* de la pièce qui allait renverser Scribe et son théâtre, Dumas fils et ses pièces à thèse : il ne se douta pas un seul instant que ce *charnier* fournirait l'engrais de la moisson théâtrale nouvelle.

VICTORIEN SARDOU (1831-1908) (1)

De tous les adeptes de Scribe, Victorien Sardou est celui qui continua le plus brillamment le maître. On peut dire de lui qu'il a été plus royaliste que le roi. Mais à ce jeu-là ses qualités natives se dénaturèrent : l'imagination puissante n'a plus porté que sur l'effet de théâtre, l'observation aiguë s'est concentrée dans le souci du détail et la merveilleuse sûreté de main est devenue science de prestidigitateur. Aussi tout l'art dramatique de Sardou consiste-t-il dans l'effet théâtral amené avec une habileté tellement insigne qu'il donne l'illusion de la vie. A cet effet théâtral Sardou sacrifiera et vérité des caractères et vraisemblance des situations. Chacune de ses pièces n'est écrite qu'en vue de ce coup de théâtre, ne vise qu'à cet effet. Pour lui, toute pièce réside dans une situation, et c'est pour « faire vivre » cette situation qu'il met en mouvement ses personnages. Jamais ses personnages n'ont vécu cette situation. C'est pourquoi, ils se contrediront, souvent, eux-mêmes ; pourquoi les scènes ne découleront pas toujours de source. Mais qu'importe tout cela pourvu que le coup soit frappé et qu'il porte. Et le coup est frappé et il porte. Et l'auteur s'y est pris si adroitement qu'il ne donne même pas le temps de réfléchir à l'illogisme de son effet. Comédie ou drame, il emploie le même pro-

(1) Cette étude avait été écrite avant la mort de Sardou.

cédé. Une lettre égarée, voilà *les Pattes de mouche* : un tiroir entr'ouvert, voilà *Fœdora*. Ses plus grands effets comiques, ses plus grands effets dramatiques sont tirés de moyens aussi arbitraires. Et le public se laisse prendre chaque fois. C'est que Sardou est l'homme de théâtre par excellence. Servi par une souplesse exceptionnelle, une facilité unique et surtout un don d'assimilation extraordinaire, il donne l'illusion complète de la création. Ses personnages, cependant, ne sont que des fantoches. Ils parlent, ils gesticulent, ils vont, ils viennent, mais ils sont dépourvus de chair et d'os. Ils ne vivent pas, ils se meuvent. Le mouvement chez Sardou remplace la psychologie, et ce mouvement est tellement bien réglé qu'il arrive à faire croire à une vie qui n'existe pas. Il procède en cela directement de Scribe dont il a la manière et les audaces. Son habileté est telle qu'il a recommencé souvent la même pièce.

Loin de moi la pensée de reprocher le recommencement. Corneille, Molière, Racine ont recommencé tout le temps. Chez eux, cependant, les effets *extérieurs*, — *de théâtre*, — sont amenés par des causes intérieures : ce sont les ressorts des passions qui font marcher la pièce et préparent le dénouement. Sardou ne s'occupe que du côté factice, *extérieur* de la passion. Sa psychologie, très sommaire, ne consiste qu'à amener le coup de théâtre et, pour l'amener, il pose des ressorts à l'estomac de ses pantins et les fait manœu-

vrer en temps et lieu voulus. Ce n'est plus le héros qui agit. C'est l'auteur qui veut qu'il agisse. De là cette ressemblance entre ses protagonistes qui n'ont d'autre volonté que celle de leur créateur. Quelle différence existe-t-il entre *Fœdora*, *Théodora*, *Gismonda*? Dans les trois drames l'objet de haine devient l'objet d'amour. C'est le même personnage sous un autre nom, la même pièce sous un autre titre, ce sont les mêmes caractères *extérieurs*, les mêmes âmes *extérieures*. Dans les grandes comme dans les petites lignes, qu'il s'attaque à la fameuse scène à faire, — dont la théorie, attribuée à tort à Sarcey, est de son invention, — ou qu'il traduise les infimes préoccupations de la vie, l'auteur ne s'arrête qu'aux choses extérieures, et, mathématiquement, aboutit à un effet identique. Sous une autre forme, c'est toujours la même situation, situation brutale, violente, suscitant la terreur, mais non pas la pitié. On est angoissé, on n'est pas ému; on est pris par les nerfs et non point par les entrailles; on halète, on ne pleure pas. *Si vis me flere...* « Si tu veux que je pleure, pleure toi-même. » Et les personnages de Sardou ne pleurent pas. Une seule fois, les larmes leur sont montées aux yeux, dans *la Haine*, cette œuvre forte et personnelle où l'auteur a laissé pressentir qu'il pouvait, lui aussi, faire vibrer l'humanité. Pourquoi l'échec de ce drame lui a-t-il dicté la lettre où il jura, par ses grands dieux, qu'on ne l'y prendrait plus?

Et pourtant, comme Augier, comme Dumas fils, Sardou, lui aussi, a apporté sa pierre aux assises du théâtre contemporain. De son souci du détail datent la mise en scène méticuleuse, l'exactitude des costumes, la reconstitution des décors, tout ce qui, en d'autres termes, contribue à l'ambiance, à l'atmosphère, au milieu d'une œuvre qui, pour se rapprocher le plus près possible de la réalité, a besoin de traduire le souffle intérieur qui la fait vivre par la vie extérieure où elle se meut.

Nous devons aussi à Sardou la vie des foules sur la scène et la vérité dans le dialogue des têtes couronnées.

Jusqu'à Sardou, la foule n'existait pas au théâtre ou plutôt, — ce qui est pire, — n'était qu'un chœur automatique sans passions contradictoires. Le premier il en a saisi le caractère, il en a fixé la psychologie; le premier, il l'a fait vivre sur les planches. Ce mouvement par la vie qu'on cherche en vain chez ses protagonistes, on le trouve entièrement dans ses masses. Qui ne se souvient de son « peuple » dans *Théodora* et de son « peuple » dans *Thermidor*. Ils vivent d'une vie intense. C'est leur vie qui règle leur merveilleux mouvement, et qui les rend si humains et si vrais.

Jusqu'à Sardou, également, les empereurs et les impératrices, les rois et les reines ne s'étaient jamais, dans l'intimité, départis d'un verbe grandiloquent et pompeux. Le premier, en les plaçant en tête-à-tête, il leur a enlevé la pourpre et les a fait

parler *naturellement.* Ils papotent, ils discutent comme de simples mortels. Ils oublient le rang qu'ils occupent. Ce sont des êtres humains. Telle scène de *Théodora*, telle autre de *Madame Sans-Gêne* sont typiques. Sardou, dans ces scènes, s'efface, disparaît. L'objectivité des personnages est complète. C'est Justinien qui se querelle avec Théodora. C'est Napoléon qui se dispute avec ses sœurs. Quelle ampleur ! Quelle humanité ! Et quels chefs-d'œuvre nous aurions eus si cette même vie qui anime ces scènes avait communiqué le mouvement aux pièces entières !

En parcourant les pièces parues, en évoquant celles représentées, en relisant surtout *la Haine*, on pense au théâtre de Beauté, d'Art et de Vie que Sardou eût pu nous donner, s'il avait voulu. Mais hélas ! Au lieu de continuer à marcher dans la voie qu'il s'était frayée avec *la Haine*, il a rebroussé chemin. Il a préféré refaire la grande route préparée et aplanie par Scribe.

Je ne poursuivrai pas cette étude par les auteurs en renom de l'époque. Quels que soient leur esprit, Gondinet et Pailleron, — leur sensibilité, George Sand, — leur note personnelle, Octave Feuillet, — leur *vis comica*, Eugène Labiche, — leur brillante collaboration, Meilhac et Halévy, — ils rayonnent tous autour des trois grandes figures d'Augier, de Dumas fils et de Sardou, sur le génie lumineux desquels s'étend, immense et noire, l'ombre de Scribe.

FRANCISQUE SARCEY (1827-1898)

Pour clore le cycle de Scribe je ne puis faire à moins que de parler de Francisque Sarcey. L'école de la vie par le mouvement ne rencontra pas de défenseur plus ardent et plus zélé.

Elevé au biberon de Scribe, nourri de Scribe, imbu de Scribe, Sarcey débuta dans la critique alors que presque tous les théâtres de Paris, — scènes subventionnées et autres, — jouaient du Scribe. Son éducation théâtrale se fit par Scribe et, toute la vie, il se ressentit de cette éducation. Ayant des lettres, — comme tout normalien, — possédé par le démon du théâtre, il mit cette passion et ce savoir au service de la cause qu'il défendait et qu'il pensait être la bonne. Homme probe, s'il en fut, honnête dans toute l'acception du terme, il refusa honneurs et dignités pour conserver son indépendance et son franc parler. Et il ne pensa, jamais, que cette probité et cette honnêteté, qui faisaient sa force, contribuaient à induire, de plus en plus, ses contemporains, dans l'erreur et à retarder le retour de notre théâtre à ses saines traditions. Sa franche bonhomie, sa prose en pantoufles, le débraillé voulu de ses phrases, son gros bon sens bourgeois, sa logique implacable, — toute relative, — réflétant, de façon parfaite, un idéal dramatique

qui avait passé dans nos mœurs, eurent l'heur de plaire et de s'imposer aux masses dont ils traduisaient fidèlement les tendances et les aspirations. Des hauteurs de Montmartre au faubourg Saint-Germain, on attendait son appréciation comme parole d'évangile. Qu'avait écrit Sarcey ? Fallait-il ou non aller voir la pièce nouvelle ?

Quoi qu'on ait dit sur son compte, j'estime qu'il a toujours été de bonne foi en ne jugeant, en ne jurant que par Scribe. Il n'en pouvait être autrement. Son estomac, comment dirais-je, intellectuel, n'ayant connu que cette nourriture, avait la digestion difficile pour tout autre aliment. Hors de Scribe, point de salut. C'était sa devise. Une pièce de théâtre devait avant tout être une pièce bien faite. Et par pièce bien faite, il entendait moulée dans la formule de Scribe. Une pièce moulée dans cette formule, c'était du théâtre. Les autres, moulées dans une autre formule, ou pas « moulées » du tout, n'étaient pas du théâtre. C'était son critérium. Peu lui importaient la profondeur des caractères, la vérité des sentiments, la vraisemblance des situations, il ne voyait que la pièce bien faite, l'art des préparations que lui avait enseigné Dumas fils, et la fameuse scène à faire qu'il tenait de Sardou. Partant du principe qu'il n'existe pas de théâtre sans conventions — pour la bonne raison qu'il y aura toujours un côté du décor ouvert au public, que la rampe séparera toujours la salle de la scène, etc., etc., — toutes conventions *d'extériorité*, — il

accepta et imposa des conventions dans les personnages et les situations.

Il jugea même le passé comme il jugeait le présent. Il chercha dans les classiques la pièce bien faite, les préparations et la scène capitale. Relisez le feuilleton, d'un esprit si fin et d'une verve si caustique, que Becque lui fait écrire en 1667, au lendemain de la première de *Tartufe*. Tout Sarcey est là.

Malgré de grandes qualités, à cause de ses qualités, peut-être, Sarcey ne vit jamais ni très haut, ni très loin. Il manqua d'envergure. C'est son bon sens, admirablement bourgeois, qui le fit dénommer Prince des Critiques, c'est ce même bon sens, admirablement bourgeois, qui l'attacha à Scribe, peintre et adulateur de la bourgeoisie.

Il n'en est pas moins vrai, cependant, qu'il exerça une influence considérable, mais néfaste aussi, sur le mouvement dramatique de son époque.

Pendant près d'un demi-siècle, il fit au théâtre la pluie et le beau temps. Des plus grands aux plus petits, tous se soumirent à ses arrêts, arrêts qui paralysèrent bien des talents et empêchèrent, peut-être, l'éclosion des chefs-d'œuvre qu'Augier, Dumas fils et Sardou nous eussent donnés s'ils avaient rencontré une autorité plus artiste et, surtout, moins imprégnée d'une seule et même école. Et cette autorité s'exerça pleinement jusqu'au jour où une poignée d'amateurs, sous la conduite d'An-

toine, là haut, à Montmartre, dans la Salle de l'Elysée des Beaux-Arts, entonnaient la Marseillaise de l'Art Dramatique et se préparaient à l'assaut de la Bastille de Scribe.

III. — LE THÉATRE DU « MOUVEMENT PAR LA VIE »

LES PRÉCURSEURS DU THÉATRE LIBRE

Pendant que Scribe et ses adeptes sont les maîtres absolus du Théâtre en France et que la critique vaticine que toute pièce écrite en dehors de leur recette est sûre, à l'avance, de tomber, jetons un rapide coup d'œil sur les tentatives d'affranchissement artistique. Aux hommes de métier, opposons les véritables auteurs dramatiques, ceux qui, considérant le théâtre, non comme un simple amusement, mais comme l'expression exacte de la vérité et de la vie, continuaient, en dépit des échecs et des insuccès, les saines traditions de notre Art théâtral.

Certes, de ces tentatives, trop rares, trop timides, trop isolées, toutes aussitôt réprimées, très peu d'œuvres restent debout. Elles ressemblent aux sentinelles des avant-postes dont la vie est sacrifiée à l'avance. N'importe. Elles ont, les premières commencé l'action régénératrice. C'est par elles que le triomphe est assuré, aujourd'hui que notre

scène actuelle se renoue à un glorieux passé, par elles que l'oriflamme de l'Art flotte victorieuse et dominatrice au fronton du Théâtre Contemporain.

HONORÉ DE BALZAC (1799-1850)

Pour rencontrer son égal et trouver conception si puissante, si vaste, si variée que celle de *la Comédie humaine*, il faut remonter à Shakespeare.

Emile Zola affirmait qu'il n'existe pas un romancier de nos jours qui n'ait, dans ses veines, une goutte de sang de Balzac. On peut appliquer les mêmes paroles à tous les auteurs dramatiques de notre génération. Si la vérité au théâtre consiste à affirmer l'action décisive du milieu sur le personnage, tout le théâtre contemporain est dans Balzac, car, le premier, il a apporté dans le roman cette méthode d'observation, le premier, aussi, il l'a appliquée à la scène; le premier, surtout, il a ouvert la voie où se trouve engagé tout l'art dramatique de notre époque. Son *Mercadet* est le premier essai naturaliste au théâtre.

Il n'importe que les six pièces qu'il a laissées ne soient pas des chefs-d'œuvre. Harcelé par les créanciers, le temps lui a manqué d'écrire pour la scène. Il avait un idéal dramatique. Et cet idéal est le théâtre de nos jours. Lisez sa correspondance après *Vautrin*. « Il n'y a plus de possible que le

vrai au théâtre comme j'ai tenté de l'introduire dans le roman, écrivait-il en 1838 à son ami Dablin ».

Balzac, toute sa vie, a pensé au théâtre, et il meurt juste au moment où, ses dettes payées, il allait, sûrement, nous donner les œuvres qu'on pouvait attendre d'un talent dont la perfectibilité s'est affirmée jusqu'à la fin. Quoi qu'il en soit, *la Marâtre* et *Mercadet* marquent ici sa place : et c'est de Balzac que date le mouvement du théâtre contemporain.

ALFRED DE MUSSET (1811-1857)

Alfred de Musset offre le cas le plus étrange qu'il y ait au théâtre. C'est l'auteur dramatique sans le savoir. A vingt ans il débute, à l'Odéon, avec *la Nuit vénitienne*. Les classiques le croyant de connivence avec Hugo sifflent et resifflent ce raseur romantique. *Felix culpa!* Heureuse faute ! C'est à ces sifflets que nous devons tant de chefs-d'œuvre. Au lendemain de son four, Musset dit adieu « à la ménagerie », — c'est-à-dire au public, et pour longtemps. Il se met alors à écrire le théâtre qu'il rêve. Il l'écrit selon son tempérament et non selon la formule de l'époque. Et lorsqu'il est écrit, il le juge lui-même si différent de celui qu'on joue sur les scènes qu'il se décide à lui donner pour plateau les colonnes de la *Revue des deux-mondes*.

Comment se fait-il que ce théâtre, estimé injouable par tous, même par son auteur, ait acquis, dès les premières représentations, dues à l'intelligent caprice de Mme Allain, une valeur qui va sans cesse augmentant, si bien qu'aujourd'hui un acte du *Chandelier* pèse à lui tout seul plus que tout le répertoire ensemble de Scribe ?

Voilà qui est fait pour porter une rude atteinte à la fameuse théorie du don ! Musset avait-il ou n'avait-il pas le don ? Qu'est-ce que le don au théâtre ? Est-ce l'Art de savoir faire vivre et vibrer l'humanité ou celui d'être expert à construire une pièce selon des formules consacrées ?

Sans nous attarder aux qualités de la forme, — justesse d'images, pureté d'écriture, et, surtout, sens admirable du dialogue, — nous pouvons hautement affirmer que les qualités intrinsèques, — Beauté, Vérité et Vie, — font du théâtre de Musset un des plus glorieux monuments qu'écrivain ait élevé à l'Art Dramatique, non seulement de son pays et de son époque, mais de tous les temps et de tous les pays.

Les Caprices de Marianne, *On ne badine pas avec l'Amour*, *le Chandelier*, *Un caprice* et *Il ne faut jurer de rien* dureront autant que durera le monde, et ce théâtre, vibrant d'humanité, un des plus beaux, des plus vrais, des plus vivants de toutes les littératures, sacre, à notre avis, Musset le plus grand auteur dramatique du XIXe siècle.

L'ÉCOLE NATURALISTE

Les rares tentatives d'affranchissement essayées depuis Musset sont toutes réprimées aussitôt.

Henriette Maréchal tombe, en 1865, à la Comédie-Française, sous la cabale organisée par Georges Cavalié, surnommé « Pipe-en-Bois ». Sans être bonne, la pièce regorgeait d'andaces et ne méritait, certes, pas le sort que lui avaient dévolu les ennemis de la Princesse Mathilde. L'acte du bal à l'Opéra grouillait de vie et les frères de Goncourt n'avaient pas craint d'oser des hardiesses aristophanesques de dialogue et de langage, inconnues jusqu'à eux. Le coup de pistolet final, sacrifiant la fille innocente à la mère coupable, avait surpris, n'étant pas préparé, mais dénotait chez les auteurs la volonté de secouer un joug qui leur pesait. Deux indications précieuses à recueillir.

Nous arrivons ainsi à la guerre de 1870.

Devant l'Empire qui croule, le désastre national, et la République naissante, la France a soif de se connaître, de se replier sur elle-même et, dans l'*expérience* des leçons reçues, de chercher une nouvelle ligne de conduite. Tout se ressent de cet ardent désir de vérité ; la littérature comme le reste : elle devient *expérimentale*. Le *naturalisme* naissant s'accentue, s'affirme, triomphe. C'est la première expression littéraire de la République.

Le procédé que Sainte-Beuve avait, — en amateur et timidement, — appliqué à la critique, et qui, adapté par Taine à l'histoire, s'y développait magnifiquement, avec l'ampleur systématique d'une science, allait, dans les ouvrages d'imagination, trouver un débouché nouveau. Aux romans factices, musqués et pot-au-feu de la veille, succèdent des œuvres puissantes, humaines, vécues. L'idéal entrevu par Balzac et Stendhal, poursuivi par Flaubert et les frères de Goncourt, reçoit enfin une consécration populaire et définitive par Emile Zola, Alphonse Daudet et la phalange des romanciers naturalistes. Lorsqu'on se reporte à cette époque, on constate un abîme tellement grand entre le théâtre et le roman qu'on à peine à croire qu'un même pays, à la même heure, ait eu deux genres de littérature, différents au point que l'un paraît être l'antipode de l'autre.

ALPHONSE DAUDET (1840-1897).

Alphonse Daudet pense réagir et porter à la scène la même vérité qui, dans le public, fait le succès du livre. En 1872, le Vaudeville donne de lui *l'Arlésienne*. La pièce, — malgré l'admirable partition de Bizet, — tombe sous les hauts cris de la critique qui ne comprend rien ou ne veut rien comprendre à la simplicité de l'action, à l'humanité des personnages, à la poésie d'une œuvre

conçue en dehors de la formule consacrée. Il faut qu'il se passe des années et des années pour que cette idylle exquise, ensoleillée de vie, irisée de larmes, rencontre, enfin, le succès auquel elle avait droit. Mais, hélas ! le coup fut dur pour Alphonse Daudet. Ne croyant plus à l'avenir du théâtre en France, il reporta dans le livre les qualités de sensibilité et d'observation qui, appliquées et développées à la scène, eussent, certainement, fait de lui un de nos grands auteurs dramatiques.

ÉMILE ZOLA (1840-1902).

La place nous est trop mesurée, ici, pour faire voir comment l'évolution naturaliste — qui marque le retour de notre théâtre vers les classiques, — procède directement du Romantisme, dont l'idéal fut, précisément, d'éloigner de la scène ces mêmes classiques.

Emile Zola, un des premiers, tenta de ramener le théâtre à la vérité, à la simplicité. Coup sur coup, il nous donne trois pièces : *Thérèse Raquin*, *les Héritiers Rabourdin* et *le Bouton de rose*. Aucune des trois ne réussit. Dans ses deux comédies, pourtant, le comique de la situation, — un comique anglais, si l'on veut, — découlait du fond, et non de la forme. Quant à *Thérèse Raquin*, elle n'a que neuf représentations. Sarcey s'en allait

geignant dans les couloirs que le drame « l'avait rendu malade ». Et pourtant, cette pièce, une des premières tentatives naturalistes au théâtre, renferme, malgré ses défauts, des beautés du tout premier ordre, des beautés qui font d'elle une des œuvres les plus fortes de notre art dramatique du XIXe siècle. Toutes les tares s'effacent devant la qualité maîtresse de la conception : la vie intense qui anime les deux héros, qui communique le mouvement à l'action, qui amène le dénouement inéluctable. Renouant le présent au passé, Zola remet de la *psychologie* au théâtre. Comme les Classiques, il tire ses effets, non point de l'*extériorité* et de l'*arbitraire*, mais de par la volonté et de par la conscience des personnages.

Je ne connais rien de plus humain au théâtre que cet admirable 3e acte de *Thérèse Raquin*. Il faut remonter à Shakespeare pour en trouver la contrepartie. Jamais idée plus abstraite n'a rencontré traduction plus dramatique. Jamais forme et fond ne se sont mieux assimilés à la scène. *Le Remords* saigne et palpite : il a pris corps, il a pris chair. A lui seul, cet acte aurait, depuis longtemps dû faire entrer le drame au répertoire de la Comédie-Française.

ERCKMANN (1822-1899) CHATRIAN (1826-1890).

Jusqu'ici les tentatives pour ramener au théâtre *le mouvement par la vie* avaient avorté. Il appar-

tenait à la collaboration d'Erckmann-Chatrian de remporter la première victoire sur Scribe. Le 11 janvier 1876, le Théâtre-Français donnait *l'Ami Fritz*. Cette date marque dans les annales dramatiques la première pièce ayant franchement réussi, malgré la grande simplicité de la donnée. Un célibataire endurci, après s'être moqué de l'amour, se laisse prendre à son charme. Voilà pour le sujet. Les moyens d'exécution ne sont pas plus compliqués : leur naïveté déconcerte les amateurs d'intrigues. Aucun procédé, aucun « truc », aucune de ces « ficelles » sans lesquelles on ne pouvait aborder le théâtre. Tous les effets obtenus comme dans la vie, avec le seul appoint de la réalité. Le dialogue même dans cette atmosphère « vécue » mettait en relief une franchise qu'on n'était pas habitué à entendre. Malgré Sarcey, malgré la critique, le triomphe, — grâce à l'Alsace, — fut complet. Il se renouvelait cinq années plus tard, — en 1882, — avec *les Rantzau*. Le sujet, très simple, pris dans la banalité de la vie courante, réduisait enfin à néant le fameux aphorisme de Dumas fils prétendant que « le théâtre vit d'exceptions ».

HENRI BECQUE (1837-1899)

Henri Becque est, certes, après Musset, le plus grand auteur dramatique du XIXe siècle. Il a préparé, aplani, indiqué la voie au théâtre contemporain.

Grâce à lui, l'art dramatique sortit enfin de l'ornière de Scribe. Ennemi acharné de la comédie d'intrigue, il a brisé le moule conventionnel qui, pendant si longtemps, enserra la pensée théâtrale. Il remplaça le métier et le procédé par l'étude des caractères et des passions, et fit table rase des données compliquées et des moyens arbitraires. Ses sujets sont très simples, très simples aussi ses moyens d'exécution. Il ne vise qu'à la vie. C'est par elle qu'il fait marcher l'action, par elle que sont mus les personnages. Avec *la Dame aux Camélias*, Dumas fils avait ramené au théâtre le cœur et le sentiment. Becque y ramène, lui, le cerveau et la volonté. Plus rien n'est livré au hasard. Aucune concession ne sera faite au public. Chaque personnage porte dans son vouloir sa propre destinée, et du choc des vouloirs contraires jaillit le drame d'humanité. Aussi, dans son théâtre, — quoique très moderne, — il passe comme un souffle antique.

On ne peut, à distance, se rendre compte de l'audace qu'il a fallu à Becque pour sabrer ainsi toutes les conventions qui, pendant plus d'un demi-siècle, avaient régenté notre scène. Cette audace n'a d'égale que la vaillance avec laquelle, depuis *Michel Pauper* jusqu'à *la Parisienne*, il sacrifia, superbement, à son idéal d'art, et la fortune et le succès. Son œuvre demeurera, parce que très humaine. Elle sera placée haut, le jour où la postérité se décidera, en dehors des haines et des par-

tis-pris, à lui rendre, enfin, tardive mais pleine justice.

LE CHAT-NOIR

Les lignes suivantes, écrites bien avant l'élection de Maurice Donnay à l'Académie Française, présageaient, déjà, l'honneur échu, depuis, à l'ancien habitué de Salis qui, après avoir débuté au « *Chat-Noir* » avec les scènes grecques de « *Phryné* », d'un parisianisme exquis, pétri de fantaisie, se révélait, quatre ans plus tard, maître ès Art Dramatique, avec cette œuvre magistrale, pétrie d'humanité et si intensément vécue, qui a pour titre : *Amants*.

Pour insignifiante qu'ait pu être l'influence du *Chat-Noir* sur les destinées du Théâtre Libre, il n'en est pas moins vrai que le « clan » de la rue Victor Massé exerça une pression sérieuse sur le mouvement du théâtre contemporain.

Le célèbre cabaret du *Gentilhomme Rodolphe Salis* a été le berceau d'un genre qui, très en vogue aujourd'hui, compte déjà plus d'un chef-d'œuvre : le genre *parisien*, — léger, sceptique, blagueur, bon enfant, — un renouvellement de la manière « Meilhac-Halévy » appliquée à une nouvelle formule. Alfred Capus en est le grand-prêtre.

Je devais, pour la sincérité de mon étude, mentionner ce « cénacle » à l'esprit duquel nous de-

vons plus d'un de nos auteurs les plus applaudis et qui, avec beaucoup de bonne humeur, a apporté sa pierre aux assises de notre scène contemporaine.

Lorsque j'aurai encore cité les parties âpres et violentes du théâtre de Dumas fils, qui combattit Scribe et l'imita, sans le savoir; quelques caractères magistraux du théâtre d'Emile Augier qui, malgré *l'humanité* de son œuvre, n'osa pas s'affranchir de la formule despotique; la vie des foules du théâtre de Sardou qui, à l'encontre des personnages principaux qu'il met à la scène, sait merveilleusement faire mouvoir les masses en les faisant vivre; certaine désinvolture « je m'enfichiste » de Meilhac et Halévy qui, très adroitement, sans en avoir l'air, et tout en faisant de larges concessions au goût du public, sauvaient, à force d'esprit, des scènes qui se passaient de la recette ordinaire; enfin, pris isolément et en dehors de l'action où ils évoluent, les principaux types bourgeois et administratifs de Labiche et de Gondinet qui, de 1871 à 1877, marquèrent l'apogée du Palais-Royal, j'aurai, je crois, énuméré toutes les sources auxquelles la nouvelle formule allait bientôt puiser.

DEUXIÈME PARTIE

—

ANTOINE ET LA FONDATION DU THEATRE LIBRE

ANTOINE ET LA FONDATION DU THÉATRE LIBRE

Pendant que *l'Arlésienne*, *Thérèse Raquin*, *Michel Pauper*, *les Corbeaux*, et *la Parisienne* tombaient au théâtre, le roman naturaliste pénétrait dans les masses et donnait au public le désir, inconscient d'abord, de retrouver dans les conceptions dramatiques la vie puissante et large qui respirait dans les créations du livre. Ce désir inavoué est la première cause du malaise au théâtre qui, comme tous les malaises de ce genre, reçut le nom de « Crise théâtrale ». Bénigne, d'abord, et chronique, elle revêtait, de 1887 à 1892, un caractère inquiétant et suraigu, et aboutissait finalement, en 1897, au renouveau de la scène française.

Aucun directeur ne comprit qu'il y avait de la révolte dans l'air. Les théâtres continuaient à recevoir et à jouer des pièces accommodées suivant la recette prescrite.

On n'a qu'à jeter un regard sur ce qui se jouait au commencement de 1887 pour s'assurer que nos

principales scènes littéraires étaient encore entièment à la merci d'un genre où « la vie par le mouvement » s'érigeait en suprême loi.

La Comédie-Française triomphait avec *Francillon*. L'Odéon vivait sur la *Valérie* de Scribe et *le Lion amoureux* de Ponsard. Pour faire suite à *Serge Panine* et au *Maître de forges*, le Gymnase donnait une nouvelle œuvre de Georges Ohnet : *la Comtesse Sarah*. Après avoir consacré presque tout 1886 aux reprises de *Fœdora* et de *Patrie*, la Porte Saint-Martin continuait les représentations du *Crocodile*.

Une indication précieuse nous était cependant donnée par le Vaudeville et la Renaissance. Le Vaudeville marchait gaîment vers la 100e de *Un Conseil Judiciaire* de Jules Moinaux et Bisson, et remportait un gros succès avec *une pièce où il n'y avait pas de pièce*. La Renaissance continuait les représentations de ses trois actes *Tailleur pour Dames*, début de Georges Feydeau au théâtre, et portait à son actif le plus franc succès également avec *une pièce où il n'y avait pas de pièce*.

Aucun directeur ne comprit la portée de cette nouvelle formule qui, très adroitement, s'implantait par le rire.

C'est à ce moment-là qu'André Antoine entre en scène.

Personne ne se doutait alors, en voyant ce visage tranquille, presque imberbe, que ce jeune homme allait porter le coup de grâce à un théâtre

où la convention régnait en souveraine absolue.

Nourri des théories que Zola soutenait dans ses livres pour la rénovation de notre scène, Antoine pensa appliquer, pratiquement, les doctrines du maître. Il pressentit qu'il y avait à faire au théâtre autre chose que ce qu'on y faisait. Tout était à recommencer. Mais pour construire et édifier, il fallait d'abord abattre et déblayer. Antoine se mit résolument à la besogne.

Il y eut, certes, de la volonté, de « l'emballement », de l'intuition, surtout dans son audacieuse tentative : l'illusion de la jeunesse lui fit entrevoir des horizons nouveaux, mais lui-même, aujourd'hui, avouera, s'il est sincère, que les résultats acquis ont dépassé ses espérances.

Il ne se doutait guère, le soir où il ouvrait son théâtre avec *la Cocarde*, que son œuvre aussi ferait le tour du monde, qu'un régime théâtral nouveau allait remplacer le régime ancien, et que la petite scène qu'il fondait devait, en moins de six années, jeter à terre ce que trois quarts de siècle avaient si solidement élevé.

André Antoine est né à Limoges, le 31 janvier 1858. — A huit ans, il vient à Paris, suit les cours de l'Ecole communale et obtient, trois ans après, son certificat d'études primaires. Malheureusement ses parents ne sont pas riches. L'enfant est obligé de quitter l'Ecole Turgot, où il avait été reçu comme boursier. La guerre éclate. Les dures nécessités de l'existence lui font chercher une place. Il n'a pas

treize ans. Il entre chez un agent d'affaires de la rue des Bons-Enfants. En 1872, grâce à des protections, il est employé successivement au Bottin, puis à la librairie Hachette. En 1877, il se trouve à la Compagnie du Gaz. Deux ans après, il part au régiment, est envoyé en Afrique et fait la campagne de Tunisie. Après quatre ans de service militaire, il rentre à Paris et reprend sa place à la Compagnie du Gaz. Il démissionne, en juin 1887, après les deux représentations d'essai du « Théâtre Libre ». Il dirige la scène qu'il a fondée jusqu'en avril 1894. Il passe la main à Larochelle, fait une tournée à travers l'Europe, revient en France, va jouer au Gymnase, à la Renaissance, puis est nommé à l'Odéon, qu'il quitte après une direction de dix-sept jours. Le 30 septembre 1897, il s'installe au Théâtre des Menus-Plaisirs, auquel il donne son nom : *le Théâtre-Antoine*, et où, pendant huit ans et demi, il récolte ce qu'il a si courageusement semé. Il est, enfin, en mai 1906, nommé Directeur de l'Odéon.

Tout enfant, il fut pris par la passion du théâtre. A seize ans, il fréquentait, assidûment, un cours de déclamation, situé au 33 de la rue de Seine. C'est dans ce cours, — pompeusement baptisé par M. Marius Laîné, son directeur : « le Gymnase de la Parole », — qu'Antoine rencontra Wisteaux, qui devait, plus tard, s'appeler Mevisto et devenir un des piliers du Théâtre Libre. Les deux jeunes gens avaient le même âge, les mêmes sympa-

thies, le même amour de l'art. Ils ne tardèrent pas à se lier d'amitié et à mettre en commun leurs espoirs, riches de tous les jeunes rêves, et leur bourse presque toujours à sec. Il se privaient souvent du manger et du boire pour s'offrir un « poulailler ». Parfois, même, lorsque l'argent venait à manquer complètement, ils s'embauchaient comme « figurants », ravis d'approcher les « étoiles », ou d'être d'un drame joué par un illustre acteur.

A force de fréquenter les théâtres, d'écouter des pièces, ils eurent conscience de la nullité absolue de leur éducation théâtrale : elle était complètement à faire. Ils n'hésitèrent pas, — en dépit des occupations qui leur prenaient le meilleur de leur temps, — à étudier les rôles du répertoire. Cette étude ne leur suffit bientôt plus. Ils comprennent qu'on ne s'improvise pas « artiste » du jour au lendemain et que, pour réussir dans l'art difficile du comédien, il faut des études spéciales qu'une intuition, — quelque virtuelle qu'elle puisse être, — ne remplacera jamais. Ils décident de se présenter au Conservatoire. Antoine se met à « potasser », pour l'examen d'admission, le rôle de « Noël » de la *Joie fait peur*. Il y avait vu Got, Got pour lequel il professe une fervente admiration, Got dont il gardera, toujours, à la ville et au théâtre, la franche brusquerie et le regard scrutateur. Mais hélas ! il est « recalé », et, philosophiquement, se console de sa mésaventure en redoublant de travail. On dirait à voir l'ardeur avec laquelle il se multiplie à jouer drames et comé-

dies, la ténacité qu'il met à poursuivre les études du répertoire, qu'il s'est juré à lui-même d'être le fils de ses œuvres.

Déjà il tente en petit ce qu'il exécutera plus tard en grand. En 1878, « le Gymnase de la Parole » donne une représentation de *l'Ami Fritz*. C'est Antoine qui en dirige les répétitions, Antoine qui est le régisseur de la pièce, Antoine qui, naturellement, joue le rôle de *David Sichel*, créé par Got au Théâtre-Français. C'est encore Antoine qui brosse, entièrement, sur du calicot, les décors de la comédie.

A son retour du régiment, plus passionné que jamais pour le théâtre, il veut s'essayer sur une scène plus grande que celle, vraiment minuscule, du « Gymnase de la Parole ». Il demande à être admis a u« Cercle Gaulois ».

Fondé en 1874 pour faire la concurrence au « Cercle Pigalle », le « Cercle Gaulois » était dirigé par le père Krauss, un homme excellent, un peu routinier, sans grande initiative, mais heureux et fier du mouvement qui se faisait autour de lui. Les représentations se donnaient au siège de la Société, dans la salle de l'Elysée des Beaux-Arts, située tout au fond du Passage du même nom. Ce petit théâtre, — grand comme un mouchoir de poche, — qui eut son heure de célébrité, car il fut le berceau du Théâtre Libre, a disparu en janvier 1906, sous la pioche des démolisseurs.

A peine membre du « Cercle Gaulois », Antoine

y apporte non seulement sa fougue d'artiste mais des idées révolutionnaires. « Qu'était-ce donc que cette scène où l'on ne jouait que des pièces jouées partout ! » C'est de l'inédit qu'il faut jouer. Krauss se retranche derrière les statuts du Cercle qui n'autorisent pas « l'inédit » : et, d'ailleurs, où sont-elles, les pièces inédites? Antoine ne se tient pas pour battu. Il met en avant son idée, il en parle à droite, il en parle à gauche, la discute, la développe, l'argumente, ennuie tout le monde, et, ajoute Krauss « fait l'effet d'un énergumène » !

Un soir, enfin, après une représentation du *Marquis de Villemer*, un jeune homme entre dans sa loge pour le féliciter de son jeu sobre et vrai. C'est André Byl. Enfourchant son dada, Antoine lui fait part de son désir. Qu'à cela ne tienne. Byl a un acte tout prêt : *le Préfet*. Antoine court triomphant chez Krauss. Krauss, épouvanté, se retranche encore une fois, derrière ses statuts et allègue cet argument décisif que « la qualité de membre du Cercle est exigible pour faire jouer une pièce *non inédite.* » Antoine s'entête. On jouera de l'inédit, malgré Krauss, malgré le Cercle, malgré les statuts et si « le Gaulois, » ne marche pas, eh bien ! on se passera du « Gaulois ».

Une fois cette décision prise, on cherche a composer le spectacle. Par l'intermédiaire de Byl, Antoine fait la connaissance de Paul Alexis et Jules Vidal. Paul Alexis avait justement, en répétitions dans un Cercle de la Butte, — Cercle artistique et...

anarchiste, — Malato en faisait partie, — un acte qu'il venait de mettre au point : *Mademoiselle Pomme*. Cet acte était de Duranty, un écrivain que Zola s'évertuait à tirer de l'oubli, un des premiers réalistes avec Champfleury, un des ancêtres du Naturalisme. Paul Alexis propose d'apporter la pièce et les éléments d'interprétation au spectacle d'Antoine. C'est accepté. Et de deux. Jules Vidal, de son côté promet un acte : *La Cocarde*. Et de trois. Mais il restait, toujours, à trouver le morceau de résistance. Un dimanche chez E. de Goncourt, Vidal en parle à Léon Hennique qui, immédiatement, met à la disposition d'Antoine, un acte tiré de *Jacques Damour* d'Emile Zola, — que Porel vient de refuser à l'Odéon. Et de quatre. Et le premier spectatacle est constitué. Pendant les répétitions qui sont activement poussées, et qui, par raison d'économie, ont lieu chez un marchand de vin de la rue de Maistre : *Aux bosquets*, on cherche le nom de la nouvelle scène. Antoine opine pour *le Théâtre en liberté*. Mlle Barny allègue que c'est là le titre du théâtre posthume de Hugo. Et pourquoi pas « le Théâtre Libre » ? ajoute-t-elle simplement. Son avis prévaut. Le nom est adopté.

Les pièces sont sues et prêtes à passer, mais l'argent fait défaut. Antoine n'est payé, à la Compagnie du Gaz, qu'à fin du mois. Il faut donc attendre la fin du mois pour donner la représentation. Antoine met comme un point d'honneur à régler à

Krauss la location d'une salle où il s'était promis qu'il jouerait de l'inédit.

Enfin, elle a lieu, cette représentation, LE 30 MARS 1887. « La Scala » donnait le même soir la Première d'une grande machine à spectacle à laquelle la presse avait été conviée. Henri Fouquier, Denayrouse, Lapommeraye et Maurice Drack furent les seuls critiques qui, sollicités par Zola, assistèrent à cette mémorable Première que tout semblait contrecarrer. Henry Burguet, — alors au Conservatoire, — est chargé de dire le « Prologue d'ouverture », écrit par André Byl. Dès les premiers vers, il s'embrouille, bredouille, bafouille, a des trous dans la mémoire, et se retire décontenancé devant une salle ahurie. Le rideau va se lever sur *Mademoiselle Pomme*, lorsqu'on s'aperçoit qu'il manque un fauteuil. Antoine, maquillé, grimé, fardé, dans son costume de Guineuf, prêt à jouer *le Préfet*, se précipite dans l'étroit passage, et grommelant, suant, jurant, quémande, d'une porte à l'autre, le meuble nécessaire. Il le trouve enfin chez un brocanteur, s'en coiffe et le rapporte sur sa tête.

Malgré les amis qui composaient une salle farcie de bienveillance, *Mademoiselle Pomme*, *le Préfet* et *la Cocarde* reçoivent un accueil plutôt glacial. La soirée se fût terminée en désastre, sans le triomphe de *Jacques Damour*. Il est porté aux nues, cet acte très bien joué par Antoine, Brévern et Hanryot, qui faisait ses études de pharmacie, et

Mlles Barny, Maggini et la petite Jeanne-Marie. Son succès décide du sort du Théâtre Libre.

Pour les frais de ce spectacle, Antoine avait non seulement dépensé tous ses appointements, mais il avait, déjà, contracté des dettes, malgré les quelques souscriptions recueillies d'amis et d'employés du Gaz.

Le lendemain, Henri Fouquier écrit un long article dans *le Figaro*, Lapommeraye en fait autant dans *Paris* et Denayrouse dans *la République Française*, tandis que Paul Alexis, qui, de longue date, avait découvert Antoine, continue dans *le Cri du Peuple*, sous le pseudonyme de Trublot, et dans le plus pur argot, sa campagne en faveur du nouveau directeur.

Ces articles font du bruit, s'épandent dans Paris comme une traînée de poudre et encouragent Antoine à poursuivre, malgré une situation pécuniaire exceptionnellement critique. Il est mis alors en relations avec Oscar Méténier qui lui apporte *En Famille*. Emile Bergerat l'invite chez lui et, tout en prenant le thé, lui lit sa *Nuit Bergamasque*. Voilà le deuxième spectacle composé. On répète dans un appartement vide de la rue Bréda, que Mlle Barny obtient de ses concierges. Les pièces sont prêtes à passer. Comme la première fois, cependant, Antoine recule. Non seulement il n'a pas d'argent, mais il est criblé de dettes. Il propose de reporter la représentation en octobre. Perché sur la malle poussiéreuse, le seul meuble de l'appartement, du haut de

laquelle il dirige ses répétitions, Bergerat-Caliban tempête : il crie à l'urgence du spectacle : il insiste tant et si bien qu'Antoine décide — malgré ses embarras d'argent, — de donner la représentation le mois suivant. Il se serre le ventre, contracte de nouvelles dettes et, *le 30 mai 1887*, offre son deuxième spectacle au public.

Le succès est étourdissant. La salle superbe. Le tout-Paris des « Premières » se retrouve à Montmartre. Au premier rang de l'orchestre Emile Zola, Alphonse Daudet, Francisque Sarcey, Henry Fouquier, Henri de Lapommeraye, Auguste Vitu, etc. etc. Autant de fauteuils, autant de noms illustres. Ces fauteuils sont de méchantes banquettes. On s'y sent très mal à l'aise. N'importe ! On est bien content. Il y a dans l'air de l'enthousiasme, de « l'emballement » et comme un souffle de victoire. Chacun prend part à la fête en y mettant du sien. Tous, instinctivement, devant cette nouvelle scène dont ils acceptent la venue et enregistrent le premier triomphe, pressentent comme le poète que « quelqu'un de grand va naître ». Personne ne s'y est trompé. L'Art dramatique contemporain est né de cette soirée.

Pour se consacrer entièrement à son œuvre, Antoine donne sa démission à la Compagnie du Gaz. Il fait appel aux auteurs. Les manuscrits affluent. Il passe ses vacances à les lire. Dans le nombre des ouvrages reçus figurent *la Sérénade*, de Jean Jullien, et *la Prose*, de Salandri, les deux

premières pièces donnant véritablement une note nouvelle. Sa saison est composée, mais les fonds restent à trouver. Trop indépendant pour se soumettre aux exigeances d'un commanditaire, Antoine demande « aux gens du monde et aux amateurs de spectacle » de subvenir à ses besoins en s'abonnant à son théâtre. Il publie, dans ce but, une plaquette, rarissime aujourd'hui. Mais les abonnés tardent à venir. Et, pourtant, Antoine s'était donné un mal infini. Par mesure d'économie, il avait porté lui-même à domicile lettres et brochures. Il loue, alors, au 96 de la rue Blanche, un local qui devient le siège du théâtre. On y lit, on y répète, on y élabore les spectacles.

Enfin, le *12 octobre 1887*, ont lieu les Premières de *Sœur Philomène*, pièce en deux actes, en prose, tirée du roman des frères de Goncourt par André Byl et Jules Vidal, et de *l'Evasion*, drame en un acte, en prose, de Villiers de l'Isle Adam. Ce fut le premier spectacle d'abonnement *sur invitations* : moyen ingénieux inventé par Antoine pour avoir, en même temps, et ses bailleurs de fonds et son indépendance vis-à-vis de la Censure. Ce soir-là, comme bailleurs de fonds, il ne comptait encore que trente-cinq abonnés. N'importe. Le Théâtre Libre régulier, — tout en n'étant qu'une scène irrégulière, — était fondé.

Un « emballement » convaincu, une volonté de tous les instants, une merveilleuse intuition sont les qualités maîtresses d'Antoine, de cet homme

qui, en moins de six mois, fit obtenir au Théâtre Libre ses lettres de grande naturalisation ; qui, en moins de six ans, fit table rase du théâtre conventionnel. La flamme des yeux, son menton carré, un regard froid, qui pénètre, accusent ces qualités. Mais cet amour même pour son art le porte à être ombrageux, cette opiniâtreté le rend autoritaire, cette pénétration le pousse à la méfiance que trahit et souligne un sourire ironique, étrange, qui est chez lui comme « un signe particulier ». C'est un grand artiste. C'est aussi un grand despote. S'il a voulu assumer toutes les tâches, il a aussi voulu faire la loi chez lui. Et pas plus Zola qui, cependant, au point de vue éducateur, a eu une influence considérable sur son esprit, qu'aucun des auteurs qui l'ont entouré n'ont jamais pu lui dicter une volonté. Il se rebiffe aussitôt. De là, certains malentendus, certaines brouilles, certaines animosités. Qui sait, cependant, si ce n'est pas ce despotisme qui l'a conduit au triomphe. Il a l'égoïsme des hommes de génie. Et, génial, il a été comme directeur, comme metteur en scène, comme acteur. Quand on pense à l'œuvre accomplie depuis vingt ans, on doit se dire que, peut-être, cette autocratie était nécessaire à l'accomplissement de sa tâche.

Mais le grand secret de sa chance constante et de sa glorieuse carrière ç'a surtout été son extraordinaire intuition. Antoine, me disait dernièrement Janvier, qui l'a suivi jusqu'à l'Odéon, est un merveil-

leux intuitif chez qui la réflexion est inutile et qui, devant une question à résoudre, trouve immédiatement la solution naturelle, qu'il s'agisse d'un mouvement à accomplir, d'une intonation à exprimer, d'une pièce à jouer.

Nous venons de voir l'artiste et l'homme : examinons maintenant son œuvre.

TROISIÈME PARTIE

—

HISTORIQUE DU THÉATRE LIBRE

HISTORIQUE DU THÉATRE LIBRE

Bien distinctes entre elles, cinq sont les périodes du Théâtre Libre.

Première période. Débuts du Théâtre-Libre. — Du 30 mars 1887 au 15 juin 1888.

Deuxième période. Apogée du Théâtre Libre. — Du 19 octobre 1888 au 13 juin 1893.

Troisième période. Commencement de la décadence (Direction Antoine). Du 8 novembre 1893 au 26 avril 1894.

Quatrième période. Fin de la décadence et mort du Théâtre Libre (Direction Larochelle). — Du 14 février 1895 au 27 avril 1896.

Cinquième période. Fondation du Théâtre-Antoine. — Du 30 septembre 1897 à nos jours.

PREMIÈRE PÉRIODE

I. — DÉBUTS DU THÉATRE LIBRE

Cette période, qui commence le 30 mars 1887 et finit le 15 juin 1888 se compose : 1° de deux spectacles d'essai donnés à la salle de l'Elysée des Beaux-Arts, et 2° d'une saison (1887-1888) de sept spectacles donnés, le premier seulement, dans la même salle. Devant le public nombreux et enthousiaste du Théâtre Libre, Krauss, craignant pour la sécurité de son petit théâtre, refuse d'en continuer la location. Antoine et sa vaillante troupe traversent l'eau et se réfugient au « Montparnasse », découvert par M[lle] Barny. Ils y donnent les six autres spectacles aux abonnés de la première saison.

A travers les tâtonnements et les hésitations de cette époque, on voit se dessiner le vouloir des novateurs.

Jean Jullien, avec *la Sérénade* et Gaston Salandri, avec *la Prose*, établissent les premières bases de la nouvelle formule, consolidée par l'éclatant succès de *la Puissance des Ténèbres*, qui réussit malgré les prévisions pessimistes d'Augier, de Dumas fils

et de Sardou soutenant tous trois la non viabilité du drame russe au théâtre (1).

Oscar Méténier inaugure un genre qui fera plus tard la fortune du Grand-Guignol, Henri Lavedan débute avec *les Quarts d'heure*, écrits avec Gustave Guiches, et, après avoir accusé Zola de faux naturalisme, Lucien Descaves et Paul Bonnetain affirment leur vision réaliste avec leur première pièce, *la Pelote*, tirée de *Vieille Rate.*

Cette époque fait la part large à la poésie qui va être tout doucement éconduite. A *la Nuit Bergamasque* de Bergerat succède *le Baiser* de Banville. La débâcle de *Matapan* précède le triomphe du *Pain du péché*. De grands noms soutiendront de leur autorité les idées réformatrices. Emile Zola, les frères de Goncourt, Villiers de l'Isle Adam, Catulle Mendès et Léon Hennique figureront sur les premiers programmes. La Presse accueille favorablement la petite scène révolutionnaire que Fouquier, Denayrouse et Paul Alexis avaient tenue sur les fonds baptismaux.

Antoine commence à grouper autour de lui et à styler la troupe qui le ménera au triomphe. Mévisto, Firmin Gémier et Henry Mayer donnent les premières répliques à Mmes Louise France, Barny et Luce Colas; Mlle Lerou, de la Comédie-Française, joue dans *Tout pour l'honneur*, et Paul Margueritte crée lui-même le personnage principal

(1) Voir page 159, les trois lettres d'Augier, Dumas fils et Sardou à ce sujet.

de sa pantomime *Pierrot assassin de sa femme.*

Auteurs, directeur, comédiens du Théâtre Libre cherchent leur voie.

En même temps qu'un naturel auquel on n'était pas habitué s'infiltre dans le jeu des acteurs, la mise en scène se ressent d'un réalisme inconnu jusqu'alors. — Celle de *la Puissance des Ténèbres* marque le premier pas de cette science qui va s'étendre, s'imposer, renverser les notions admises et révolutionner toutes les scènes, grandes et petites.

II. — ESTHÉTIQUE DU THÉATRE LIBRE

Une nouvelle esthétique théâtrale se dégage. Le théâtre du mouvement par la vie se prépare à remplacer celui de la vie par le mouvement. Aux données compliquées succèdent des données simples; la pièce d'intrigue est combattue par l'étude de la réalité; les caractères deviennent, non seulement nature, mais immuables, et cette immuabilité les fait se rattacher aux classiques; le tragique et le comique ne connaissent plus le mélange; les genres sont bien tranchés. Aux pièces interminables, ralentissant l'action, font suite des pièces concises visant droit au dénouement. La tirade disparaît. La boursouflure et le pathos sont mis en quarantaine. Desgenais et toute la progéniture du brillant raisonneur des *Filles de marbre* sont pourchassés de la scène. Plus d'Oliviers de Jalin et de

Bordognons expliquant la philosophe d'une pièce. Les faits seuls doivent faire ressortir cette philosophie. Pourchassé aussi le personnage systématiquement et bénévolement sympathique.

Aux sources mêmes de la vie, les auteurs puisent la moralité de leurs œuvres. Tant pis pour la morale si cette moralité est immorale. La vie est ainsi faite et le théâtre doit être — non un amusement, — mais l'image de la vie. Les roueries techniques sont proscrites. On estime que le cœur humain détient des ressorts autrement vitaux que les trucs du métier.

Les moyens d'exécution deviennent aussi simples que la donnée des pièces, que le caractère des personnages. On sent, chez ces auteurs de la première heure, la ferme volonté de faire table rase du passé. Pour ce, point de moyens termes, aucune concession. Il faut que le théâtre d'aujourd'hui soit l'opposé du théâtre d'hier. Comme dans toute révolution, on exagère. On s'impose à coups de massue, quitte, en temps opportun, à faire valoir des raisons. Pour atteindre le but, on le dépasse, et pour frapper les coupables, on n'épargne pas les innocents.

DEUXIÈME PÉRIODE

I. — APOGÉE DU THÉATRE LIBRE

Cette période, qui s'étend du 19 octobre 1888 au 13 juin 1893, se compose de cinq saisons de huit spectables chacune, donnés sur la scène des « Menus-Plaisirs ».

Dès 1888, l'affluence des abonnés oblige Antoine à quitter le « Théâtre-Montparnasse », devenu trop petit pour son nombreux public. Il repasse l'eau et vient élire domicile dans la coquette salle du Boulevard de Strasbourg. A partir de 1890-1891, cette affluence devient telle qu'Antoine se voit contraint de donner deux fois de suite ses spectacles, répétition générale non comprise.

Ce sont les temps héroïques du Théâtre Libre.

La nouvelle formule se consacre définitivement avec le triomphe des *Résignés* et de *la Pêche* d'Henri Céard, *l'Echéance* et *le Maître* de Jean Jullien, *l'Ecole des Veufs* et *la Dupe* de Georges Ancey, *la Rançon* et *le Grappin* de Salandri, *Ménage d'artistes* et *Blanchette* de Brieux, *l'Envers d'une Sainte* et *les Fossiles* de François de Curel. — On y joue de la prose. On y joue des vers. *Rolande*, *la*

Chance de Françoise et *Tante Léontine* alternent avec *l'Amante du Christ*, *la Reine Fiammette* et *le Père Lebonnard*. — *La fille Elisa* et *les Chapons* portent le Théâtre Libre à la tribune de la Chambre et alimentent une séance du Sénat (1). — Avec *la Mort du Duc d'Enghien*, Léon Hennique fait le meilleur des procès au théâtre historique de Dumas père. — Pierre Wolf débute avec *Jacques Bouchard* et *leurs Filles* et Courteline nous donne, après son éclat de rire en un acte, qui a nom *Lidoire*, ce génial *Boubouroche* qui le sacre petit-fils de Molière. — Renchérissant sur *En Famille*, Oscar Méténier, avec *la Casserole*, affirme le genre qu'il a créé. Les noms célèbres de Balzac, de Zola, des frères de Goncourt se mêlent aux noms de Marcel Prévost, Albert Guinon, Romain Coolus, jeunes débutants absolument inconnus.

Mais cela ne suffit pas. La scène française anémiée a besoin d'un sang nouveau. Antoine pressent ce besoin et il infuse à notre théâtre le sang des Tourgueneff, des Ibsen, des Hauptmann qui, pour étranger qu'il puisse être, n'en est pas moins régénérateur. *Le Pain d'autrui*, *le Canard sauvage*, *les Tisserands* ouvrent à notre art des horizons nouveaux. Les idées philosophiques, morales et sociales prennent à la scène une ampleur inconnue jusqu'alors.

Dans la presse, des défenseurs ardents s'ajou-

(1) Voir page 178 les « *Incidents parlementaires* » auxquels ces deux pièces ont donné lieu.

tent aux amis des premiers jours. Henry Baüer dans *l'Echo de Paris*, — et avant la rupture éclatante qui devait, quelques années plus tard, survenir entre lui et Antoine ; — Henry Céard, dans *l'Évènement* ; Jean Jullien dans *Art et Critique* et au rez-de-chaussée du *Paris* — pour ne citer que les principaux, militent en faveur de la nouvelle école et préparent la voie au renouveau du lendemain.

A son essai pratique, Jean Jullien ajoute un essai théorique, et la publication de *l'Echéance* est précédée d'une préface qui fixe les lois du « Théâtre Vivant ».

Aux comédiens de la veille, de nouvelles recrues viennent se joindre et former avec Grand, Arquillière, Damoye et Janvier, Mmes Henriot, Meuris, Gabrielle Fleury et Eugénie Nau, une des troupes les plus convaincues et les plus homogènes de Paris.

Un naturel de plus en plus « pioché » inspire le jeu des acteurs qui serrent la réalité de près, parlent simplement, comme dans la vie, et, le cas échéant, le dos tourné au public. La déclamation est proscrite du Théâtre Libre. De plus Antoine enseigne à ses artistes le respect des textes et des auteurs. (1)

Le mise en scène s'ingénie de plus en plus à copier la nature. Décors, costumes, accessoires sont

(1) Lire page 171 la très curieuse lettre d'Antoine à Le Bargy sur les attributions du comédien.

d'une vérité flagrante et créent du coup l'atmosphère, l'ambiance et le milieu. Qu'on se rappelle la grange du *Pendu*, les loques de *la Nuit de Noël*, les quartiers de bœufs saignants des *Bouchers*. Les mises en scène du *Maître*, de *la Fille Elisa* et de *la Mort du duc d'Enghien* sont de pures merveilles(1).

S'inspirant des *Meininger* allemands qu'il a applaudis en Belgique, Antoine, (2) donne, pour la première fois, en France, avec *les Tisserands*, la sensation de la multitude au théâtre, non plus une multitude immobile et paralysée, — comme cela se pratiquait jusqu'alors, — mais une multitude vivante, grouillante, où chaque individu joue et mime un personnage spécial.

Cette vie de la foule qui, depuis, a amené, au théâtre, de si grands changements dans la mise en scène des masses est, entièrement, l'œuvre d'Antoine et forme avec tant d'autres, un de ses meilleurs titres de gloire.

II. — LA CRISE THÉATRALE

Les nouvelles idées qui, du Théâtre Libre, se répandaient dans le public, ne tardèrent pas à amener

(1) Il convient, cependant, d'ajouter, pour la sincérité de cette étude que, — quelque grande que fût son initiative pour la réalisation des effets de mise en scène conçus et souhaités par lui, — Antoine trouva, pour les décors de ses premiers spectacles, un collaborateur précieux dans Henry Rivière, l'inventeur du Théâtre d'ombres chatnoiresques.

(2) Lire page 164 la lettre d'Antoine à Sarcey au sujet des *Meininger*.

5

une des crises théâtrales les plus violentes que la scène française ait traversées. Dans une enquête parue en octobre-novembre 1892 au *Paris*, Henri de Weindel consigne, au jour le jour, en historiographe impartial, les péripéties de cette crise dont il ne pouvait, au moment de l'acuité, pas plus pénétrer les raisons que prévoir les résultats. Aujourd'hui, à distance, on peut en déterminer et les causes et les effets.

Lorsqu'à travers les tâtonnements, les bévues mêmes de l'école nouvelle, le public démêla quelques scènes vivantes répondant au nouvel idéal dramatique qu'il s'était fait par le livre, il ne fut pas long à reconnaître combien faux et factices étaient les pantins présentés hier devant les êtres de vie présentés aujourd'hui. Si l'œuvre péchait, encore, par plus d'un détail, cela lui importait peu, et il excusait, il pardonnait tout pour l'étincelle de vie qui l'animait, cette œuvre, pour la part de vérité qu'elle renfermait. Ces scènes lui donnaient l'espoir d'un renouveau dramatique, et il faisait crédit aux novateurs, pressentant qu'avec le temps, et après les maladresses inséparables de toute nouvelle formule, ils lui présenteraient non plus quelques scènes vivantes, mais des œuvres entièrement vécues, répondant à ses besoins nouveaux, donnant satisfaction à sa nouvelle optique théâtrale. Le succès qui accueillit ces tentatives faites par l'Art et pour l'Art n'a pas d'autre secret.

Succès, comme noblesse, oblige. Les théâtres

subventionnés, tout les premiers, inspirés par leurs fournisseurs attitrés, feignirent d'adhérer aux théories subversives, sans autre désir, au fond, que de nuire à leur essor.

L'Odéon, dupe de sa propre malice, après avoir repris *Jacques Damour*, pour rire, faisait triompher les nouvelles idées avec *Germinie Lacerteux*. Cela lui donna du cœur au ventre, et, sans malice, cette fois, lui faisait jouer *l'Argent d'autrui* de Léon Hennique, *Grand'mère* de Georges Ancey, *la Mer* de Jean Jullien, et cette admirable *Amoureuse* de Porto-Riche, quatre auteurs qui n'arrivent à se faire jouer à l'Odéon qu'après s'être fait applaudir sur la scène du Théâtre Libre.

Le Théâtre-Français, plus malin, n'embrassait son rival, — suivant les traditions, — que pour mieux l'étouffer.

Après avoir encadré *le Baiser* de Théodore de Banville, — cette fantaisie de poésie et de rêve, — dans le décor de sa vaste scène, comme si une œuvre n'étouffe pas du trop d'air comme du manque d'air, il fit semblant de prendre au sérieux *Une famille* d'Henri Lavedan, — encore un jeune qui arrivait du Théâtre Libre, — pour mieux faire accroire au néant de la nouvelle formule avec la distribution pleine de contre-sens qu'il donnait à l'une des comédies les plus fortes de notre époque : *La Parisienne*, que l'opinion publique le forçait à reprendre.

Pendant ce temps, des scènes indépendantes se

fondent à côté et, dans le seul but de propager l'esthétique nouvelle, se groupent autour du Théâtre Libre.

Le Cercle des Escholiers, son aîné de quatre mois, fondé par Georges Bourdon, le 11 novembre 1886, et qui, par une coïncidence fatidique, donnait sa première représentation *le 30 mars 1887*, c'est-à-dire le même soir que le premier spectacle d'Antoine, — s'oriente, définitivement. Après avoir joué *Neiges d'antan* de Jules de Marthold et *Une Vengeance* d'Henri Amic, il représente *les Vieux* de Salandri, *l'Eclipse* d'Auguste Germain, *La Faux* de Jules Bois et Gabriel Mourey.

« Le Théâtre d'Art » fondé par Paul Fort répand dans le monde théâtral avec *les Aveugles* et *l'Intruse* le nom inconnu, alors, de Mæterlinck.

Albert Carré, à cette époque, directeur du Vaudeville, n'hésite pas, malgré les tracas et les fatigues d'une nouvelle entreprise, à inaugurer, en 1891-1892, ses « Matinées du Jeudi ». A voir la hardiesse et l'entrain avec lesquels les pièces de ces « Matinées » sont choisies et jouées, on dirait qu'Albert Carré ne poursuit dans ses spectacles du soir le succès d'une formule consacrée que pour disposer des moyens d'inculquer au public la formule nouvelle. Admirable diplomatie artistique se basant sur un succès acquis pour un succès à acquérir.

Sans se douter que suivre, momentanément, l'exemple du « Français » et de « l'Odéon », c'était

donner le coup de grâce, non seulement à leur propre scène, mais à toutes les scènes parisiennes, les théâtres du Boulevard, les yeux envieusement fixés sur ces théâtres « à côté », s'aventurent à reprendre leurs succès et à jouer des œuvres inédites signées de noms applaudis au Théâtre Libre et sur les scènes indépendantes. Ce qui les guide, ce n'est pas « l'œuvre d'Art », mais le secret désir, — insufflé par les adeptes de Scribe, — de prouver au public que la formule qui a rencontré quelque succès sur des scènes irrégulières n'était qu'une formule d'exception, guère viable sur des scènes régulières. La lutte entre les deux formules s'engageait, non plus au point de vue artistique, mais au point de vue commercial. — Paul Alexis et Oscar Méténier ne placent leur *Bonne à tout faire* aux Variétés, de Rzewuski ne règne à la Porte-Saint-Martin avec son *Impératrice Faustine* et à l'Ambigu avec *le Justicier*, qu'après avoir reçu le baptême de la rampe, les premiers avec *les Frères Zemganno*, le second avec *le Comte Wittold* sur la scène du Théâtre Libre. Pierre Wolff ne force les portes du *Gymnase* avec *Celles qu'on respecte*, et François de Curel celles du Vaudeville avec *l'Invitée* qu'après avoir débuté chez Antoine. Albert Guinon et ses *Jobards*, Maurice Denier et ses *Gens de bien* passent des « Matinées » aux « Soirées » du Vaudeville. Henri Amic passe des Escholiers au Gymnase avec *Une Vengeance*, et Auguste Germain passe des mêmes Escholiers aux Matinées du Vau-

deville. Jullien, Lavedan et Porto-Riche se voient portés sur les affiches des Nouveautés, du Vaudeville et du Gymnase avec *le Maître*, *le Prince d'Aurec* et *la Chance de Françoise*.

Tous les nouveaux venus sur les grands théâtres avaient fait leurs premières armes au Théâtre Libre et sur les scènes à côté.

Tant que les Directeurs donnèrent dans ce qu'ils appelaient « l'engouement » du public, cela marcha encore, tant bien que mal. L'arrêt dans cette voie devait, fatalement, aggraver la crise.

III. — EXTENSION DES MUSIC-HALLS

Lorsqu'au lendemain de ces œuvres vivantes, on resservit des pièces à « ficelles », le public se fâcha. Et comme il aime le théâtre et qu'il ne trouvait plus sur nos scènes la satisfaction rêvée, basée sur l'observation et la vie, et dont le plaisir lui paraissait maintenant possible, il se rabattit sur les « spectacles » proprement dits qui, à défaut d'émotions morales lui procuraient, au moins, quelque sensation physiologique. Et voilà pourquoi la Femme-Canon, les danseuses de cordes, le kanguroo-boxeur, les Lauris-Lauris, les lions du Nouveau-Cirque, les taureaux de la Plazza, gymnasiarques et clowns, danseuses naturalistes et chanteuses fin de siècle étaient préférés aux théâtres qu'on désertait.

Je n'exagère pas. Les Cafés-Concerts, en 1851, payaient 14.408 fr. 50, de droits d'auteurs : ces mêmes droits atteignaient, en 1891, la somme fabuleuse de 1.382.798 fr. 94, chiffre qui représente une recette égale sinon supérieure à celle de 23.599.656 fr. 88, total général des recettes brutes produites, pendant le même exercice, par tous les théâtres de Paris.

Loin de comprendre la cause initiale de ce revirement et de réagir en rouvrant leurs portes aux œuvres nouvelles, les directeurs ne virent dans cette crise qu'une déviation du goût du public. Et alors ils tentèrent de le ramener à eux en satisfaisant à son nouveau goût, ou du moins à ce qu'ils croyaient tel. Peine perdue! En vain les Nouveautés exhibent dans une Revue, la « diva » de la Chansonnette, en vain la Porte-Saint-Martin se transforme en succursale de l'ancien Eden. Rien n'y fait.

Et il n'est pas que les Directeurs qui ne saisissent pas le sens de cette crise, mais les auteurs, et des plus illustres. Ainsi la danse naturaliste de Réjane devient le clou de *Ma Cousine*. Et le public ne se rend aux Variétés que pour applaudir le pas de notre grande actrice, comme il allait autrefois voir Mélingue exécuter sa statuette dans *Benvenuto Cellini*. Encore a-t-il fallu qu'aux leçons de Grille-d'Egout se joignissent l'autorité d'un nom consacré, un dialogue pétillant de parisianisme et la vedette d'une de nos artistes les plus

célèbres. Autrement, danse naturaliste pour danse naturaliste, chansonnette pour chansonnette, ballet pour ballet, le public préférait aux théâtres des Boulevards les scènes spéciales où il en avait pour son argent.

Mais la saison 1891-1892 fut, surtout, désastreuse pour messieurs les Directeurs.

La scission entre le public et les théâtres se produisit tellement complète qu'un jeune critique, Lucien Mulhfeld — enlevé trop tôt à notre amitié, — n'hésita pas à vaticiner, dans une brochure introuvable aujourd'hui, *la fin d'un art*. C'est de notre art dramatique qu'il parlait.

Epeurés, affolés devant le trou béant de leur caisse, ne voulant pas se rendre compte de la cause du mal, presque tous les directeurs se rabattent sur des reprises. Ils donnent, entièrement, leur garde de réserve et remportent, ahuris, une série de « tapes » avec les mêmes ouvrages qui, dix ans auparavant, leur avaient valu « galette » et succès. Faute de spectateurs, le Gymnase est obligé, alors que la saison bat son plein, de rendre l'argent et de faire relâche, à deux reprises, avec une des meilleurs pièces de son répertoire.

IV. — SYNDICAT DES DIRECTEURS

Un désarroi général marqua la fin de cette saison. On croit, enfin, avoir trouvé l'ennemi. Les

directeurs se groupent en syndicat pour le frapper. Seulement, lorsqu'il s'agit de savoir quel est cet ennemi, on n'est plus d'accord du tout. Celui-ci accuse la presse, celui-là les répétitions générales, cet autre les droits des pauvres, ce quatrième les billets de faveur. C'est la faute à tout le monde, à la critique qui ne bat plus la grosse caisse, aux auteurs qui n'apportent plus de bonnes comédies, au public qui revient sur ses jugements, à la censure, aux acteurs, aux machinistes, à tous, excepté à eux, Messieurs les Directeurs. Et, quinze jours durant, ce fut un charivari indescriptible dans le Landerneau directorial. A chaque nouvelle convocation, le Syndicat voyait diminuer ses membres : si bien qu'à la dernière séance il n'en restait plus qu'un. Encore, ce solitaire n'était-il pas bien sûr de partager son propre avis.

Cette crise, qui fit croire un moment à l'agonie de notre scène n'était que la résultante logique des événements. Rien n'allait rester debout. Le Théâtre Libre lui-même, qui l'avait pourtant provoquée, ne devait pas, à son tour, être épargné. Pour protestataire qu'elle fût, sa formule n'en devenait pas moins conventionnelle. On se trouvait au milieu de ruines et de décombres. Il fallait le temps de déblayer. Cinq années vont être consacrées à ce pénible labeur.

TROISIÈME PÉRIODE

I. — COMMENCEMENT DE LA DÉCADENCE DU THÉATRE LIBRE

Cette période, composée de cinq spectacles, s'ouvre le 8 novembre 1893 avec *Une faillite* de Bjornson, et se traîne, péniblement, jusqu'au 25 avril 1894, avec *le Missionnaire* de Marcel Luguet.

Saison grise et terne. Epoque de malaise et de trouble. Les quatre actes de Bjornson, qui présentaient l'auteur scandinave au public français, *la Journée Parlementaire* de Maurice Barrès, qui avait eu un gros succès de répétition générale, et *le Poème de rêve* de Gerhard Hauptmann, encadrant la si touchante figure d'*Hannele Mattern*, sont impuissants à arrêter la catastrophe qui se prépare.

II. — DÉMISSION D'ANTOINE

Quelques jours après le spectacle du *Missionnaire*, Antoine annonce qu'abandonnant, momentanément, la lutte, il remet à plus tard les trois

représentations dues encore aux abonnés de la saison.

Il passe alors la main à Larochelle, lui cède le titre de son théâtre, le matériel de la salle, environ quatre-vingts décors complets, et le mobilier de la rue Blanche, à seule charge pour le nouveau directeur de parfaire les spectacles dus aux abonnés de 1893-1894. De plus il se met et reste à la disposition de son successeur, comme metteur en scène et comme acteur pour ces trois représentations dont il lui impose deux avec *l'Argent* d'Emile Fabre et *la Fumée puis la flamme* de Joseph Caraguel.

Ces dispositions arrêtées, Antoine boucle ses valises, et, suivi de sa troupe, entreprend une tournée à travers l'Europe où il va porter le répertoire du Théâtre Libre.

QUATRIÈME PÉRIODE

FIN DE LA DÉCADENCE ET MORT DU THÉATRE LIBRE
(du 14 février 1895 au 27 avril 1896)

Dès le retour d'Antoine, Larochelle commence à répéter. En même temps que l'ex-directeur règle au Théâtre Libre les trois spectacles dus aux anciens abonnés, il passe au Gymnase où il joue, le 29 janvier 1895, *l'Age difficile* de Jules Lemaître. Il y crée le rôle de « M. de Chambray », en rappelant, de façon frappante, le Got magistral du *Fils de Giboyer*. Même brusquerie de gestes. Même débit saccadé. C'est Got, un Got très moderne, qui n'aurait pas passé par le Conservatoire. J'insiste sur ce point qui, à mon avis, a été, comme je l'explique plus loin, une des causes, ou, mieux, un des *prétextes* de la décadence du Théâtre Libre.

Et pendant que Larochelle fournit, péniblement, une nouvelle série de cinq spectacles, Antoine, libre de tout engagement, signe avec la Renaissance. Le 5 mars 1896, il incarne remarquablement « Théodore de Moineville », le malin septuagénaire de *la Figurante* de François de Curel.

Mais le Théâtre Libre périclite de plus en plus. Malgré de pressants appels, une nouvelle combinaison qui tente à implanter au Théâtre Libre le drame musical, un dévouement sans bornes, une volonté tenace, Larochelle est impuissant à arrêter le désastre.

Le Théâtre Libre sombre dans la soirée du 27 avril 1896.

Les deux pièces imposées par Antoine sont, avec *le Cuivre* de Paul Adam et André Picard, avec *Mademoiselle Fifi* de Maupassant, adaptée à la scène par Oscar Méténier, les seuls ouvrages qui rappellent, — en cette époque d'épuisement et de langueur, — les anciens beaux jours du Théâtre Libre.

CAUSES DE LA DÉCADENCE DU THÉATRE LIBRE

I. — LA PIÈCE « MUFLE »

Si la vérité et la simplicité des caractères donnaient aux personnages des pièces nouvelles une vie inconnue jusqu'alors, l'immuabilité, l'*intransigeance* artistique de ces caractères, ramenant, sans cesse, le même conflit, devaient fatalement aboutir à une formule. C'est ce qui arriva. Dès la fin de 1891, il y avait une école du Théâtre Libre : LA PIÈCE MUFLE, comme l'avait si spirituellement dénommée Henri Baüer. La meilleure preuve en est dans *la Dupe*, au sujet de laquelle on répétait : « C'est de l'Ancey gâté par Antoine. »

Antoine, très consciemment, avait voulu une nouvelle formule : c'est dans ce but qu'il avait fondé son théâtre. Mais, très inconsciemment aussi, il en précipita la décadence, ou, plutôt, il hâta le renouvellement de notre scène, car ce qu'on appelle *décadence*, en matière d'art surtout, n'est que l'acheminement d'une formule surannée vers une formule nouvelle.

Grisé par ses premiers succès, et n'ayant plus à se préoccuper du public et de la presse qui lui avaient dressé un piédestal, Antoine ne jugea bientôt plus qu'à un point de vue très particulier les pièces qui lui étaient présentées. Plus directeur de théâtre qu'écrivain dramatique, plus acteur que critique, il prisa l'expression, la forme, le corps d'une œuvre, plus que l'idée, l'âme, la conception de cette œuvre. Il n'examina plus l'ouvrage, impartialement, absolument, intrinsèquement, avec la véritable optique qui de la salle converge vers la scène : mais, obsédé par le rôle qu'il y devait créer, il la jugea, partialement, exclusivement, relativement, avec la fausse optique qui, de la scène, converge vers la salle. Il joua d'abord tous les genres. Lorsqu'il s'aperçut quel genre de rôles, lui valaient les plus gros succès il se confina à ces rôles, et créa l'emploi des *Got modernes embourgeoisés*. Et, comme le démon du théâtre le poussait à être de tous les spectacles et de toutes les pièces, il arriva que l'éclectisme qui avait d'abord présidé au choix des ouvrages disparut pour faire place à un critérium spécial qui ne recevait et jouait que les pièces où *les pères bourgeois* avaient le premier rôle.

On écrivit donc pour le Théâtre Libre comme on écrit pour les Français, comme on écrivait autrefois pour le Gymnase ou le Vaudeville. Le moule était trouvé, moule étriqué, ressemblant à tous les moules, dont on tirait des pièces d'une convention spéciale, opposée aux autres conventions,

mais qui n'en était pas moins une convention : la convention du Théâtre Libre.

A son insu, Antoine ramenait, insensiblement, la formule de la comédie moderne à la formule de la comédie bourgeoise d'Augier. Un chaos se produisit dans l'esprit du public qui s'étonna de voir réencenser l'idole qu'on lui avait crié de briser. Il n'y comprit plus rien. De là sa débandade, qui est une des premières causes de la décadence du Théâtre Libre.

II. — DÉBANDADE DE LA TROUPE

Le Théâtre Libre, n'étant pas un théâtre régulier et ne donnant ses représentations qu'à huis-clos et deux fois par mois, ne pouvait payer de forts cachets aux artistes de sa troupe, retenus sur ses planches plus par amour de l'art que par la largesse des appointements et la générosité des feux.

Comment, d'autre part, empêcher des artistes libres d'accepter des offres qui leur assuraient, sur d'autres scènes, avec un brillant engagement, une situation d'avenir ? C'est ce qui se produisit. Au fur et à mesure qu'Antoine stylait ses comédiens, il se les voyait enlever un par un, par les grands théâtres des Boulevards. S'il était, le premier, à les pousser à signer, il ne s'en trouvait pas moins dans une situation de plus en plus critique.

Qui ne se rappelle, en novembre 1892, la lamen-

table distribution des *Fossiles?* Antoine lui-même, dans une lettre adressée à Sarcey, reconnaît publiquement « que sa troupe avait indignement massa-« cré la pièce de M. de Curel ». Il donne comme raison à ce « massacre » « qu'il était complètement « démonté, les grands Boulevards lui ayant enlevé « le meilleur de sa troupe », et termine en s'écriant : « Mieux vaut encore jouer très mal une pièce que « de ne pas la jouer du tout. »

Certes, il y a du vrai, dans cette affirmation, mais le public, peu empressé à renouveler ses abonnements pour la saison suivante, se chargea de lui faire sentir qu'il ne partageait pas, tout à fait, son avis.

III. — LES TOURNÉES

Le système des tournées fut néfaste au Théâtre Libre. L'idée des tournées est excellente en elle-même : il ne s'agit, pour cela, que de subordonner les tournées aux spectacles, c'est-à-dire imposer son art au public. Antoine, lui, subordonnait ses spectacles aux tournées, c'est-à-dire soumettait toute préoccupation artistique au souci de la recette. Le Théâtre Libre s'en ressentit sérieusement ; il perdit de sa fière allure : on n'y jouait que ce qui pouvait être colporté ou exporté. Je sais bien qu'Antoine n'agissait ainsi que pour les besoins de la cause et qu'une tournée fructueuse lui garantissait une nouvelle saison.

N'importe. Je constate.

Cherchant les raisons de cette décadence, je ne puis m'empêcher de relater ce cercle vicieux du Théâtre Libre : pour faire de l'art, il fallait de l'argent ; pour faire de l'argent il fallait du commerce.

IV. — LA SITUATION FAITE AUX POÈTES.

Le Parisien, si sceptique soit-il, adore la poésie au théâtre. Le théâtre en vers enthousiasme les foules autrement que le théâtre en prose. Ses rimes enlèvent, et, comme la musique sur les champs de bataille, décident souvent de la victoire.

A mérite égal, un drame écrit en vers a beaucoup plus de chance de passer à la postérité que le même drame écrit en prose. *Hernani* et *Ruy Blas* en prose, ne seraient point, aujourd'hui, au répertoire de la Comédie-Française. Le même souffle romantique anime, pourtant, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*. Pourquoi ces drames ne sont-ils plus joués ? *Angelo* ne rencontra qu'un succès d'estime seulement à la reprise que Sarah Bernhard en fit, il y a quatre ans, à son théâtre. Pourquoi ? Il est, cependant de la même école que *Ruy Blas*.

Par son rythme, le vers revêt une forme définitive que la prose ne peut jamais atteindre. La prose dessine : la poésie grave. Quelque géniales que soient des répliques en prose elles peuvent être refaites par un génie plus grand : les belles répli-

ques en vers ne se refont pas : elles gardent pour toujours leur frappe de médaille.

Voici, à propos du vers dramatique, ce que m'écrit le poète Jean Aicard :

« Le vers, c'est toute la prose, — toute, — accrue d'un rythme particulier, d'une particulière musique d'accompagnement. Le vers a des rapports *physiologiques* profonds avec l'organisme du spectateur dont il sollicite et fixe l'attention, avant même que l'intérêt de l'action se soit emparé de son âme. Réglé sur la respiration et le battement des cœurs, le vers détermine, avec une précision toute puissante, — au moment juste où la pensée a créé l'unanimité, — l'explosion physique, joyeuse ou triste, des sentiments du public. Grâce au vers, elle éclate sur un « temps fort » prévu et attendu. Le vers est une force matérielle du langage *ajoutée* à la puissance morale de l'expression. Il s'ensuit que, par excellence, il constitue un élément dramatique. Tant que le théâtre sera un art, pourquoi se passerait-on de cette force extraordinaire, lorsqu'on veut frapper au cœur du public ? Les cœurs aiment le rythme et le suivent. »

Dès que la nouvelle formule est trouvée, Antoine n'en veut l'application que dans la prose, et les poètes sont systématiquement éloignés de son théâtre. La Poésie fait partie, pourtant, de notre art dramatique et de notre patrimoine littéraire. L'éclectisme du novateur ne devait-il pas s'affirmer par tous et dans tous les genres ? Jean Aicard, juste-

ment, ne venait-il pas de prouver avec *Le Père Lebonnard* que les choses les plus banales de la vie courante pouvaient être dites en vers? La tentative d'un théâtre en vers s'imposait : il eût, certainement, ce théâtre, frayé un chemin nouveau au drame poétique sur lequel plane et planera longtemps encore le lyrisme génial de Hugo.

Dès la fin de 1889 jusqu'à la disparition du Théâtre Libre, — c'est-à-dire pendant sept ans, — Antoine ne fait jouer que quatre petits actes en vers, desquels je ne veux retenir que *Un beau soir*, l'acte délicieux de Maurice Vaucaire, et *Son petit cœur*, cette chose exquise de Louis Marsollau.

Or, à ce moment-là, les théâtres se réglaient sur Antoine. Antoine ne jouant pas de pièces en vers, les autres théâtres l'imitent. Seules, les scènes subventionnées et la Renaissance défendent, faiblement, un genre destiné, croit-on, à une mort prochaine.

Le public en a voulu à Antoine de lui avoir fait croire à la fin de la poésie dramatique. Le succès de *Cyrano* s'élève comme une protestation, et il est fort probable que le trop plein d'idéal et de poésie refoulé, comprimé dans le public, pendant de nombreuses années, ait contribué, en partie, au triomphe sans exemple de l'œuvre géniale de Rostand.

V. — MOUVEMENT DE L'ÉCOLE SYMBOLISTE ET « L'ŒUVRE »

C'est, sans doute, à cause de ce besoin de poésie que, parallèlement au mouvement naturaliste du Théâtre Libre, s'éleva bientôt un mouvement contraire, le mouvement *idéaliste*, appelé, à tort, *symboliste* par quelques-uns.

Si le premier visait le corps et, par l'étude de la nature et l'observation de la société, reflétait les sensations physiologiques de la vie et les ambiances morales de l'époque, le second visait l'âme, et, par des spéculations abstraites et la connaissance du « moi » reflétait les sentiments intimes de l'être et ses corrélations psychiques avec le grand tout. Le spiritualisme des symbolistes s'opposait au matérialisme des naturalistes.

Lugné-Poé se fait le porte-voix des tendances nouvelles. Il fonde le *Théâtre de l'Œuvre* (1) pour étendre et défendre la formule naissante ; *l'Œuvre*, qui, depuis, hélas ! s'est presque exclusivement consacré au théâtre étranger. Un *théâtre d'idées* se dresse près du *théâtre vivant*. A la *tranche*

(1) Je devais fonder le *Théâtre de l'Œuvre* avec Lugné. Nous avions ensemble trouvé le nom de la nouvelle scène et arrêté les bases de son programme lorsque, trois mois avant l'ouverture du théâtre, des circonstanees indépendantes de notre amitié et de notre bon vouloir, me contraignirent à me séparer de ce vaillant artiste qui, lui aussi, a contribué au développement du théâtre contemporain.

de vie on cherche à substituer *la phase de pensée.*

Ce mouvement, qui devait plus tard se fondre avec le premier et aider à l'éclosion de la scène contemporaine, fut, au prime abord, préjudiciable au Théâtre Libre, lâché déjà par ses artistes, brouillé avec ses auteurs, et dont la formule, devenue presque poncive, s'étriquait de plus en plus, s'anémiait, et sentait le besoin d'un renouvellement.

VI. — MOUVEMENT CIRCONSCRIT

Le *modus vivendi* du Théâtre Libre ne fut guère étranger à sa dissolution. Antoine ne donnait que deux représentations par mois. Par cela même, le mouvement, circonscrit à l'élite, ne se pouvait répandre dans les masses. De par la constitution du Théâtre Libre que n'approchaient pas les ciseaux de la Censure, le vrai public, le public payant, celui qui fait vivre les théâtres, n'était pas admis à ses spectacles.

Or, comment vivre sans ce dispensateur de l'existence théâtrale? Le Tout-Paris artistique avait, au début, trouvé du piquant dans sa liaison avec une scène irrégulière. Il avait défrayé sans compter des caprices d'art où le piment se mêlait à la nouveauté.

Mais les meilleures choses prennent fin. Il fallait régulariser la situation, c'est-à-dire avoir une scène accessible au grand public.

Mais une scène pareille s'opposait à l'essence même du Théâtre Libre. Il fallait vivre cependant, et nous avons vu, au grief « Tournées », dans quel cercle vicieux tourne un directeur sans ressources qui veut faire de l'art pour l'art.

VII. — LES AUTEURS ÉTRANGERS

A la fatigue du public devant des ouvrages français qui « se recommençaient », tout le temps, vint se joindre, bientôt, une profonde lassitude devant les ouvrages étrangers que le Théâtre Libre avait mis à la mode et dont son rival *l'Œuvre* multipliait les premières. C'est avec un curieux intérêt, sinon un emballement enthousiaste, qu'on assista d'abord à ces chefs-d'œuvre dont la nouveauté n'était pas le moindre caractère.

Ce théâtre eut ses fidèles, ses snobs, ses ennemis, ses détracteurs. On s'émerveilla, avec raison, devant les génies scandinaves dont la façon de faire différait de la nôtre, et qui insufflaient de l'air à nos poumons épuisés. A de rares exceptions près, le monde des théâtres criait à qui voulait l'entendre que « du nord nous était, enfin, venue la lumière ». Une grande partie des spectateurs et de la presse faisaient chorus avec ces voix. Puis, lorsque, familiarisé avec ces œuvres, le public constata l'effort d'esprit qui s'imposait à leur audition, il compara le génie scandinave et le gé-

nie français. Le premier, alambiqué, délayé, prolixe, nuageux comme les pays d'où il nous arrivait, vivant par le cerveau au détriment des sens, enserrant les lois de la nature dans des lois intellectuelles ; l'autre, net, clair, concis, amoureux de panache et de rayons, soumettant l'idée au sentiment, se laissant régir par le cœur plus que par l'esprit. Il s'aperçut alors que ce qu'il avait pris pour de la lumière n'était que des brumes blanches, et comme le roi dans Hamlet s'écrie : « Des flambeaux ! Des flambeaux ! » il s'écria, lui : « Du soleil ! Du soleil ! »

Voilà les prétextes plutôt que les causes de décadence du Théâtre Libre, dont personne n'était responsable : — pas plus Antoine que Larochelle, pas plus les auteurs que les artistes, pas plus la presse que le public.

La cause résidait tout entière dans la loi évolutionniste.

Le Théâtre Libre avait fait son temps. Il était né pour saper et démolir. Il avait sapé, il avait démoli. Sa tâche terminée, il rentrait dans l'ombre.

CINQUIÈME PÉRIODE

LE THÉATRE-ANTOINE

(Du 30 septembre 1897 à nos jours).

Dès la disparition du théâtre qu'il avait fondé, Antoine est nommé, le 4 juin 1896, directeur de l'Odéon, avec Ginisty. Mais, toujours autoritaire et n'arrivant pas à s'entendre avec son associé, il donna sa démission dix-sept jours plus tard. Nommé, le 30 octobre, directeur de la scène au même théâtre, il se démet de ses nouvelles fonctions, le 24 novembre, avant l'expiration du congé qui lui avait été imposé. Il rêve alors un théâtre idéal et attend le moment propice pour mettre à exécution ses nouveaux projets. Son intuition lui dit que, pour s'imposer à nouveau et définitivement cette fois, il faut que le monde des théâtres constate le vide qu'il y a laissé. L'heure de cette constatation arrive. Il se décide à agir.

Imbu du précepte, appris à ses dépens, qu'avec de l'art on ne peut pas faire du commerce, mais que le commerce permet de faire de l'art, il ouvre

enfin, le 30 septembre 1897 sa nouvelle scène, avec *Blanchette* et *Boubouroche*.

Le phénix renaît de ses cendres, et le nouveau Théatre-Antoine de l'ancien *Théâtre Libre*.

Antoine avait bien pensé dénommer « Théâtre Libre » sa nouvelle scène régulière, mais Larochelle, paraît-il, n'a pas entendu lui céder un nom qui était devenu sa propriété.

Nous n'avons pas à nous occuper, ici, du Théâtre-Antoine. Il fait partie du mouvement contemporain.

Nous dirons, seulement, que les parts égales, faites dans ce théâtre à l'art et au commerce ont, depuis douze ans qu'il existe, permis à Antoine, son fondateur, et à Gémier, son directeur actuel, de réaliser les ambitions les plus légitimes et le plus hautement artistiques.

QUATRIÈME PARTIE

INFLUENCE DU THÉATRE LIBRE

I.— RÉSULTATS ACQUIS. — ŒUVRES ET AUTEURS

Dans le courant de ses dix saisons théâtrales, le Théâtre Libre a donné, — du 30 mars 1887 au 27 avril 1896, — SOIXANTE-DEUX spectacles, composés de CENT VINGT-QUATRE pièces différentes, soit DEUX CENT QUATRE-VINGT-NEUF actes nouveaux (1).

Les programmes du Théâtre Libre ont réuni CENT QUATORZE NOMS différents.

Sur ce chiffre SOIXANTE-NEUF auteurs dramatiques n'avaient jamais été représentés, soit :

Paul Adam, Jean Ajalbert, Georges Ancey, Paul Anthelm, Maurice Barrès, Claude Berton, Maurice Biollay, Edouard Bodin, George Bois, Paul Bonnetain, Eugène Bourgeois, Eugène Brieux (2), Louis Bruyerre, Arthur Byl, Joseph

(1) Cf pour la composition des spectacles, le titre des pièces et leur distribution, les « *Index* », page 211.

(2) Brieux a eu, avant le *Théâtre Libre*, un petit acte, sans importance, *Bernard Palissy* écrit, avec Salandri, et joué à Cluny le 21 décembre 1879.

Caraguel, N. de Casanove, Romain Coolus, Georges Courteline, Claude Couturier, François de Curel, Georges Darien, Rodolphe Darzens, Lucien Descaves, Georges Docquois, Louis Dumur, Mikhaël Ephraim, Henry Fèvre, H. Gerbault, Jules Guérin, Gustave Guiches, Fernand Hauser, Fernand Icres, Jean Jullien, Ernest Laumann, Jean Laurenty, Maurice Le Corbeillier, Henry Lavedan, Georges Lecomte, Paul Lheureux, Th. Lindenlaub, Auguste Linert, Georges Loiseau, Marcel Luguet, Jean Malafayde, Paul Margueritte, Louis Marsollau, Fernand Mazade, Oscar Méténier, Alfred Mortier, Louis Mullem, Isaac Pavlowski, Jules Perrin, André Picard, Marcel Prévost, J.-H. Rosny, J. Rosny, Léon Roux, comte Stanislas de Rzewuski, Gaston Salandri, Julien Sermet, Schurmann, Willy Schutz, Paul Solanges, Sutter-Laumann, A. Tabarant, Jean Thorel, Maurice Vaucaire, Jules Vidal, Pierre Wolff (1).

QUINZE auteurs n'avaient été représentés qu'une seule fois :

Jean Aicard, Paul Alexis, Paul Arène, Maurice Boniface, Henry Céard, André Corneau, Armand Ephraim, Emile Fabre, Paul Ginisty, Louis de Grammont, Léon Hennique, Emile Moreau, Jacques Lemaire, Georges de Porto-Riche, Villiers de l'Isle Adam.

(1) Pierre Wolff a eu, également, avant le Théâtre Libre, un petit acte sans importance, joué à Dejazet, le 11 avril 1889.

HUIT auteurs étrangers ont été représentés pour la première fois en France :

Bjornsticrne Bjornson, Gerhardt Hauptmann, Heijermans, Henrik Ibsen, Auguste Strinberg, comte Léon Tolstoï, Ivan Tourgueneff, Verga.

Enfin les spectacles du Théâtre Libre ont compris les DIX-SEPT noms de :

Aubanel, Théodore de Banville, Balzac, Baudelaire, Emile Bergerat, Michel Carré, Léon Cladel, Duranty, Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Albert Guinon, Guy de Maupassant, Catulle Mendès, Edgard Poe, Aurélien Scholl, Alfred de Vigny, Emile Zola,

et ceux des CINQ musiciens suivants :

Emmanuel Chabrier, Auguste Chapuis, Marschalk, André Messager, Paul Vidal.

Comme on peut s'en assurer, le Théâtre Libre, en neuf ans, a produit, à lui tout seul, plus d'auteurs et de pièces que nos deux scènes subventionnées et nos scènes littéraires réunies ensemble n'en avaient produit en trente ans.

II. — OPINIONS INÉDITES SUR ANTOINE ET L'INFLUENCE EXERCÉE PAR « LE THEATRE LIBRE »

Cet essai n'eût pas été complet sans la pensée de ceux-là mêmes qui ont le plus résolument travaillé à la gloire du Théâtre Libre.

J'ai donc demandé aux auteurs et artistes de cette scène leur opinion sur l'influence exercée par Antoine et le Théâtre Libre sur le mouvement dramatique contemporain.

Voici les principales réponses qui me sont parvenues et que je publie par ordre alphabétique.

JEAN AICARD.

Il est hors de doute, mon cher confrère, que le *Théâtre Libre* ait exercé une influence considérable sur le mouvement dramatique contemporain. THÉATRE LIBRE ! ce fut là un titre magnifique et le théâtre d'Antoine n'y a pas menti.

Au théâtre comme partout la liberté est le plus grand et le plus fécond des biens. Malheureusement, les libertaires de la veille sont presque toujours les tyrans du lendemain. *Je vous défends de ne pas être libre comme*

je l'entends est une parole que tous les partis répètent tour à tour, et c'est bien dommage.

Grâce au *Théâtre Libre*, on peut aujourd'hui faire des pièces construites sur de nouveaux modèles ; on peut, par exemple, en écrivant une comédie, se passer d'intrigue, de nœud, en conséquence, de dénouement ; et cela c'est très bien, je veux dire que cela *peut* être très bien et que le génie du dialogue suffit quelquefois à l'auteur dramatique. Avec de l'esprit, un honnête homme se tire toujours d'embarras.

Le Théâtre Libre a achevé l'œuvre émancipatrice du romantisme en faisant admettre par la critique cette idée, bien simple au fond, à savoir : que le génie n'a qu'à mépriser toutes les règles pourvu qu'il soit le génie. Grâce au Théâtre Libre, on a le droit, aujourd'hui, de tout dire sur la scène et même d'abuser du « je m'en fous ». Et vraiment rien de tout cela n'est sans importance. Toutes ces libertés élargissent la scène. Le simple talent lui-même se sent désormais plus à l'aise dans plus d'espace. Tout cela est fort heureux. Ce qui l'est moins, c'est qu'au nom du nouveau jeu, certains esthètes dramatiques prétendent interdire à d'autres l'ancien, « le vieux jeu » et veuillent défendre, par exemple, à un auteur de composer un ouvrage où se développe « une histoire » selon la formule : « j'expose, je noue, je corse, je dénoue. »

De quel droit? Comment les révolutionnaires de toutes sortes ne voient-ils jamais que leur gloire la meilleure c'est d'avoir fondé la liberté ?

Et le pire malheur c'est que les critiques, lesquels n'ont jamais rien inventé, mais qui tirent leurs règles d'art, parfaitement arbitraires, de l'étude des œuvres à la mode,— sont toujours prêts à condamner aujourd'hui ce qu'ils adoraient hier.

Peu de gens « admirent partout ». C'est se priver de bien des joies. Pour moi, je ne voudrais effacer de l'his-

toire du théâtre aucun des noms les plus disparates. Je veux Corneille, Racine et Molière : je veux Hugo, Dumas et Augier : je veux Ancey, Lavedan, Hervieu, Capus et tutti ! Vive le théâtre en vraie liberté !

Ceci me permet de répondre avec une excellente transition à la question que vous voulez bien me poser, à propos du *Père Lebonnard*, sur la poésie dans les pièces modernes.

Les vers dans une pièce moderne ! Ah ! Ah ! Voilà le comble du vieux jeu ! Avoir employé le vers dans une pièce moderne, c'est une manière de crime ; on l'a bien vu quand la *Comédie-Française* a repris *le Père Lebonnard* avec Silvain, qui, du reste, continue à y triompher !

Ainsi tout le monde aurait le droit de dire : « je m'en fous ! » au théâtre, excepté les poètes ! Ainsi le vers seul ne serait pas vraiment libre ! Il y a encore des mots de style bas et des mots de style élevé, des vers nobles et des vers roturiers ! Soit, c'est entendu, mais ils ont tous également le droit de se faire entendre sur la scène et messieurs les réalistes nous la baillent belle quand ils reprochent à tels vers d'être communs, quand ils interdisent l'entrée du théâtre à la muse si elle a des bottines crottées, lorsqu'enfin ils prétendent condamner un ouvrage à mort sous prétexte qu'on y trouve une poésie roturière et non blasonnée ! En vérité, ces jacobins-là vous rendraient anarchiste.

A propos du *Père Lebonnard*, notre cher Sully Prud'homme m'écrivait : « Ceux qui vous ont contesté le droit de mettre en vers votre ouvrage ignorent la mission du vers... » Je m'en doutais, ma foi, quelque peu !

Et enfin, quand le public accepte le vers, de quel droit les libertaires dramatiques nous l'interdiraient-ils ? Plus libres que les libertaires, nous nous croyons en droit de jouer l'ancien jeu tout en admirant le nouveau.

JEAN AJALBERT

Si le Théâtre Libre a eu de l'influence sur la production théâtrale contemporaine, ce n'est pas, comme on le répète trop, par erreur, parce qu'il y a eu une école nouvelle, une école d'Antoine, — mais plutôt, parce que toutes les écoles, tous les genres ont pu s'affirmer là : il suffit de relire les programmes pour voir qu'Antoine a toujours été le plus ondoyant, le plus éclectique, et, partant, le meilleur des directeurs.

GEORGES ANCEY

... Quant à mon opinion sur le Théâtre Libre, je ne puis guère la donner sans être taxé de partialité. Je préfère vous dire que nous avions tous à ce moment-là quinze ans de moins, et c'est, je crois, un éloge suffisant à faire de l'institution d'Antoine, en ce qui me concerne.

FRANÇOIS DE CUREL

... Je crois que le plus grand service rendu par le *Théâtre Libre* a été d'affranchir le théâtre moderne français de toutes les écoles et coteries littéraires. Un jour viendra où l'on rendra mieux justice à notre époque dramatique et où l'on sentira tout ce qu'elle tire d'originalité de son indépendance. Elle doit cela, pour la plus grande part, au Théâtre Libre.

ÉMILE FABRE

... *Le Théâtre Libre*? — C'est le seul théâtre où on ait fait du travail propre, pendant dix ans.

ALBERT GUINON

C'est dans sa dernière période que le *Théâtre Libre*

eut son complet épanouissement et exerca une influence considérable sur le théâtre contemporain. Issu du théâtre de Becque et de certaines parties du théâtre de Dumas fils (les parties concentrées et âpres), le Théâtre Libre de la période définitive a été un retour à la tradition classique. En effet, l'essence même de l'art classique consiste à accorder une part très restreinte à l'anecdote et la part prépondérante aux caractères, aux passions, aux sentiments. Ne fut-ce pas là tout l'effort du *Théâtre Libre*? Le classicisme n'est pas du tout une étroite question de forme, c'est une question d'orientation artistique générale. Et les réalistes d'aujourd'hui sont des classiques véritables. L'influence du *Théâtre Libre* a donc consisté à faire rentrer le théâtre contemporain dans la franche ligne classique, en sautant par-dessus le théâtre romantique et le théâtre anecdotique de Scribe et de ses successeurs. C'est assez dire que cette influence a été l'élément le plus important de l'évolution de l'art dramatique à notre époque.

LÉON HENNIQUE

J'estime que le *Théâtre Libre* fut très utile, en ce sens qu'il joua beaucoup d'auteurs non joués encore, redonna à la jeunesse le goût de faire du théâtre, goût dont l'avaient éloignée les directeurs d'alors, par leur intransigeance et leur amour bête de la routine.

Je ne crois pas outre mesure à l'influence des pièces du Théâtre Libre sur les pièces contemporaines, sauf peut-être, sur celles que plusieurs dénomment aujourd'hui le théâtre juif, c'est-à-dire les drames et les comédies de certains psycholâtres israélites; mais, à l'encontre, je crois fermement à l'influence d'Antoine sur la mise en scène et le décor actuels. Elle est incontestable dans *tous* les théâtres de Paris, ceux littéraires, ceux de musique, les autres. On n'y cherchait, on n'y osait rien, et, de plus

en plus, on y cherche et on y ose. Honorons Antoine, malgré ses défauts, car il a donné le branle.

JEAN-LOUIS JANVIER

..... L'influence d'Antoine a été et sera encore considérable, bien plus — j'ai lieu de le penser, — par les idées qu'il a mises et qu'il mettra en mouvement que par les choses mêmes qu'il a faites.

Ses facultés de clarté et de logique, son admirable intuition scénique, son labeur obstiné, son amour du théâtre, malgré des partis pris parfois un peu naïfs et des emballements souvent trop raisonnés, le désignaient comme l'élément indispensable autour de qui devait se déterminer la « cristallisation » du théâtre moderne de notre époque.

A la mise en scène conventionnelle des plans et des numéros donnés par un régisseur, il substitua des mouvement réfléchis, réglés selon l'action parmi des meubles vrais, ingénieusement disposés et à l'aide d'accessoires exacts qui augmentaient l'illusion et donnaient plus de vie à l'action. Aux plantations anciennes de décors qui, invariablement, prévoyaient un salon carré occupant deux ou trois plans ayant trois portes s'ouvrant au fond à deux battants et de chaque côté une ouverture, il oppose une reconstitution d'intérieur retraçant aussi fidèlement que cela se pouvait l'atmosphère et la physionomie de nos habitations. Le spectateur s'intéressait davantage à ce qu'il sentait plus près de lui et l'action se déroulait dans son milieu normal.

Il y a eu avant Antoine et son école des acteurs émouvants par la vérité de leurs accents et la sincérité de leurs mouvements, ils nous feraient peut-être sourire aujourd'hui, comme nous semblerions peut-être bien puérils à nos petits-neveux si nous pouvions revenir jouer devant eux ! Le vrai est relatif comme toutes choses et le

mérite d'Antoine fut de dégager clairement celui de son époque.

Il nous a surtout, — je parle des acteurs de son école, — donné une méthode, une façon d'envisager sainement et simplement le personnage que nous avions à représenter, il nous fit surtout jouer et mettre immédiatement à profit, par conséquent, sous sa surveillance les vérités que son intuition découvrait en nous les apprenant.

JEAN JULLIEN

... Certes, oui. Le *Théâtre Libre* a exercé une influence et ses plus acharnés détracteurs sont obligés de reconnaître qu'elle se manifeste sur toutes les scènes grandes et petites. Il a ébranlé les deux principes fondamentaux de la convention : « La fin justifie les moyens. — Tout est bien qui finit bien. » Il faut aujourd'hui que, fantaisiste ou sérieux, le théâtre justifie mieux ses moyens : et peu importe la fin, s'il donne une interprétation moins fausse de la vie, s'il anime les personnages moins par les habiletés de métier que par la psychologie vivante qui leur est propre. Remarquez que le mouvement de réaction qui se produit aujourd'hui est singulièrement amendé et que les pièces de Capus sont en progrès sur les vaudevilles d'antan.

En cela comme en tout, mon cher ami, nous tous les artisans du mouvement nous n'avons été que les agents plus ou moins conscients, de la grande évolution qui, depuis un quart de siècle, porte tous les esprits vers la vérité de la vie, le respect de la vie, l'amour de la vie.

MARCEL PRÉVOST

... J'estime que l'influence du *Théâtre Libre* a été décisive pour une nouvelle et brillante génération d'auteurs dramatiques. Il n'y a pour s'en rendre compte qu'à dres-

ser la liste des noms d'écrivains qui ont débuté chez Antoine. Et ce n'est pas seulement le répertoire que cet homme étonnant a renouvelé : c'est aussi le personnel des interprètes et la mise en scène. En vérité rarement action individuelle fut plus indéniable.

GASTON SALANDRI

... Il me semble bien difficile et au pied levé de caractériser la tentative si intéressante d'Antoine et de ses auteurs qui a, en somme, aéré, purifié et renouvelé le théâtre contemporain. Je crois que mes expressions ne sont pas trop fortes. Cependant une remarque s'impose. Ce théâtre révolutionnaire qui protestait contre les emportements du Romantisme et contre les roueries techniques dues à Scribe et à ses successeurs, ce théâtre n'a pu triompher qu'en s'appuyant sur les classiques et en revenant à leurs méthodes. C'est dans le passé qu'il a trouvé la force de vaincre et sa révolution fut une renaissance de l'observation âpre et forte, aujourd'hui suivie par une réaction toute de grâce et de volupté légère. Et c'est comme le XVIII[e] siècle succédant au XVII[e]. Tout revient.

III. — INFLUENCE DU THÉATRE LIBRE

Ne se rendant pas compte du temps nécessaire à notre théâtre pour se remettre de la crise traversée, dégager une formule nouvelle, s'assimiler les auteurs étrangers dont on l'avait « gavé », le public commençait à désespérer de la scène française, et bien noir lui paraissait l'horizon dramatique, lorsque, tout à coup, pendant que le ciel s'emplissait de la lumière de *Cyrano*, nous assistions à l'une des plus belles, — sinon la plus belle, — renaissances de notre art théâtral.

La réaction s'était produite. Au théâtre de « la vie par le mouvement » succédait le théâtre du « mouvement par la vie ». Riche des libertés conquises au XIXe siècle, notre scène retournait aux sources pures des classiques. Joignant à l'héritage légué par *Hernani* celui reçu par *la Dame aux Camélias*, fusionnant la fantaisie de Musset avec le pessimisme de Becque, le naturalisme de Zola avec l'observation souffrante d'Alphonse Daudet, unissant le cœur au cerveau, l'esprit au sentiment, reflétant non plus une des phases de la vie, mais la vie en son ensemble, — l'amertume de l'exis-

tence aussi bien que la joie de vivre, — le théâtre, enfin, englobait la nature, englobait l'humanité. Et nous voyions surgir les Porto-Riche et les Donnay, les Jules Lemaître et les Lavedan.

D'autre part, la pensée des génies scandinaves infusée à notre cerveau donnait aux concepts de notre intelligence la force et la beauté des rejetons issus de races différentes, mais dans les veines desquels coule abondant le sang latin. François de Curel et son théâtre social dotaient notre littérature d'un Hauptmann français. Comme chez Ibsen, le théâtre d'Hervieu résume le conflit incessant du droit naturel et de la légalité. Albert Guinon devient notre Heijermans : les luttes de races dans *Ahasvère* et *le Ghetto* se retrouvent aussi vigoureuses et bien françaises dans *Décadence*. N'avons-nous pas aussi notre Bjornson et sa *Faillite* avec Emile Fabre et ses *Ventres dorés ?*

Voilà pour les conséquences morales.

Nous ne reviendrons pas sur les résultats *matériels* acquis par la tentative d'Antoine et les révolutions opérées dans le décor, la machinerie théâtrale et le jeu des acteurs.

Antoine a su réaliser le beau rêve de Zola pour la mise en scène. Montigny en avait préparé la réaction, Sardou l'avait appliquée, mais Antoine eut le mérite de se l'approprier, de l'imposer, de la rendre nécessaire et ensuite indispensable.

VI. CONCLUSION

Grâce à l'initative d'Antoine, nous avons été débarrassés d'un théâtre où la rouerie, érigée en principe, tenait lieu d'art et de vérité. J'irai plus loin. Acceptons même que l'Ecole du Théâtre Libre n'ait été qu'une école de négation et que rarissimes soient les œuvres viables qu'elle a inspirées, il n'en est pas moins certain que cette école a porté le coup de grâce à un genre faux, absurde, reposant sur des conventions et des effets catalogués, et d'où la vraie « vie », celle qui conduit les hommes et les événements, était absente.

Elle nous a, cette école, déshabitués du métier et de la *pièce bien faite*, au sens étroit prêté à cette acception. Elle a désancré chez le public l'esprit de routine qui se complaisait dans le procédé au point d'en faire ses centres d'optique dramatique et de critérium théâtral. Il fallait, autrefois, de l'habileté pour écrire une pièce, il faut aujourd'hui du talent. Elle a, surtout, diffusé les genres et répandu l'éclectisme dans les masses.

Grâce au Théâtre Libre, nous voilà retournés aux saines traditions de l'art dramatique français

fait de bon sens et de logique, d'une verve et d'un esprit bien à nous, à cet art qui se fonde avec *l'Avocat Patelin*, se continue dans les comédies du XVI[e] siècle, se consacre avec Molière, disparaît pendant deux siècles sous l'empire de la tragédie grecque, renaît avec Beaumarchais, est étouffé par le romantisme de Hugo et la formule de Scribe, et reparaît avec Musset, d'abord, avec Becque ensuite.

Le fait est indéniable. Antoine a indiqué la voie à suivre, non seulement aux auteurs d'aujourd'hui, mais à ceux de demain. Là est son plus beau titre de gloire, celui qui rend son nom inséparable du superbe épanouissement de la scène française contemporaine.

CINQUIÈME PARTIE

LES MAITRES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS LES AUTEURS ET LES COMÉDIENS DU THÉATRE LIBRE

I. — LES MAITRES DU THÉATRE LIBRE

Ce premier chapitre est consacré aux Maîtres du Théâtre Libre, j'entends aux auteurs qui, successivement ont fondé et établi les lois de son esthétique. A l'exception de Çéard et de Hennique qui, avant d'être joués chez Antoine, n'avaient été représentés qu'une seule fois, tous les autres : Jullien, Salandri, Ancey, de Curel, Courteline, Brieux et Méténier ont fait leurs débuts sur la scène théâtrelibresque.

Dans ces brèves notices, pour ainsi dire *rétrospectives*, je ne m'attache pas plus à faire une étude critique du théâtre de ces auteurs qu'à donner des renseignements biographiques détaillés sur leur compte. Ces études critiques et ces biographies complètes paraîtront dans la 2me partie de mon « *Théâtre Français Contemporain* » (1).

(1) Divisé en quatre parties. 1° *Scribe et son Ecole ;* 2° *Becque et son Ecole ;* 3° *Les Maîtres du théâtre contemporain ;* 4° *Le théâtre en vers* (de Hugo à Rostand), le « Théâtre Français Contemporain » sera un rapport aussi détaillé que possible sur le mouvement dramatique en France, de 1830 à nos jours.

Sans me préoccuper davantage, à cette place, de l'évolution théâtrale de chacun de ces écrivains, je ne tiens qu'à relater, ici, les rapports artistiques qui, à l'époque du Théâtre Libre, ont existé entre eux et Antoine. Aussi leur théâtre n'est-il pas étudié en son ensemble, mais mentionné, en partie, et pour les ouvrages, seulement, représentés sur cette scène, abstraction faite de tous ceux écrits depuis et joués sur d'autres théâtres.

JEAN JULLIEN

Né à Lyon, le 4 décembre 1854. Il débute au Théâtre Libre, le 23 décembre 1887, par un coup de maître : *la Sérénade*, la première pièce vraiment « rosse » qui ait été représentée. Ces trois actes posent les bases de la nouvelle formule qui reçoit une entière sanction le 31 janvier 1889 avec *l'Echéance*. Il écrit alors son manifeste du « Théâtre Vivant ». Sa fameuse théorie qu'*une pièce est une tranche de vie mise sur la scène avec art*, fait couler des flots d'encre. Quoi qu'on en ait dit, toute une littérature est sortie de là. Le 21 mars de l'année suivante, il nous donne un chef-d'œuvre, *le Maître*. Il met en pratique dans ces trois actes une des doctrines préconisées dans son manifeste. « De même, dit-il, que l'art n'est pas seulement la nature, de même le *théâtre ne doit pas être seulement la vie*. » En effet sa manière s'est élargie. A la vie intense qui anime les personnages, il ajoute

une magistrale peinture des milieux, en même temps qu'il aborde les questions sociales.

Artiste hautain et consciencieux, son mâle talent ne sut pas se plier aux concessions. Si sa fière intransigeance, qui rappelle celle de Becque, ne sacrifia jamais au succès facile, elle imposa, même à ses ennemis, l'admiration et le respect.

GASTON SALANDRI

Né à Paris, en 1860. Il débute au Théâtre Libre le 15 juin 1888 avec *la Prose*, trois actes qu'Antoine lit et reçoit pendant les vacances de 1887. C'est pourquoi *la Prose* ne se trouve pas portée sur le programme de la brochure, — introuvable aujourd'hui, — annonçant les spectacles de 1887-1888. J'ai sous les yeux un exemplaire de cette brochure, annoté par Antoine. Le titre de la pièce y figure en marge écrit de sa main. Avec *la Sérénade* de Jullien, *les Résignés* de Céard et *l'Ecole des Veufs* d'Ancey, *la Prose* de Salandri détermina l'esthétique du théâtre nouveau. Puis Gaston Salandri donne successivement *la Rançon*, trois actes, (le 30 novembre 1889), et *le Grappin*, trois actes encore, (le 3 novembre 1892), qui attachent de façon définitive son nom aux temps héroïques du Théâtre Libre.

Ce qui caractérise la manière de Salandri c'est une espèce de timidité dans l'audace. On dirait d'un oseur qui n'ose pas. Non pas que dans son

théâtre il existe des accommodements avec l'ancienne formule, mais on y respire comme une atmosphère de concessions. Etait-ce diplomatie pour imposer son idée ? Etait-ce crainte de s'être trop aventuré ? Les théâtres qui, depuis, n'ont pas été justes à son égard ne lui ont guère fourni l'occasion de s'expliquer là-dessus. Ce m'est toutefois une joie de rendre publiquement à ce vaillant artiste l'hommage mérité par son œuvre sincère.

HENRI CÉARD

Né à Paris, le 18 novembre 1851. — A débuté à l'Odéon avec une adaptation du roman *Renée Mauperin* des frères de Goncourt. Donne au Théâtre Libre, le 23 décembre 1887, sous le titre de *Tout pour l'honneur*, une adaptation du *Capitaine Burle* de Zola. Sa haute personnalité s'affirme subitement, le 31 janvier 1889, d'abord avec *les Résignés*, trois actes d'un esprit cruel ; le 30 mai 1890 ensuite, avec *la Pêche*, un acte d'une ironie féroce. Les critiques du « parti » ont exagéré lorsqu'ils ont placé *les Résignés* au dessus des *Corbeaux*. *Les Résignés*, sont certainement, un incontestable et le premier chef-d'œuvre adaptant à la scène avec une géniale maîtrise les théories subversives, mais *les Corbeaux* sont *le chef-d'œuvre* dont *les Résignés* sont issus.

Ce qui surprend chez Céard c'est qu'avec la vision aiguë qu'il a de la vie, son impitoyable philosophie

et la mâle beauté de son écriture il ait, depuis, renoncé au théâtre. Est-ce décision volontaire ou mauvais vouloir des directeurs ?

A la pratique, Henri Céard a joint la théorie. Il a bataillé avec ardeur, dans *l'Evénement*, en faveur du nouveau théâtre dont il fut l'un des piliers, et dont il reste l'une des gloires.

GEORGES ANCEY

Né à Paris, le 9 décembre 1860. — A débuté au Théâtre Libre. — Malgré un égoïsme bien parisien et une piquante originalité, sa première pièce, *Monsieur Lamblin* (15 juin 1888), ne faisait guère prévoir le franc comique et l'ironie exquise des *Inséparables*, (le 1er mai 1889), — encore moins la philosophie vécue, bien amère et bien plaisante, de *l'Ecole des Veufs* (le 27 novembre 1889). Le grand succès de ces cinq actes, si joliment immoraux et amusants, se déroulant dans un unique décor avec trois seuls personnages, consacrait définitivement les lois de la nouvelle formule. Avec *la Dupe*, donnée deux années plus tard (le 21 décembre 1891), les qualités maîtresses du jeune maître s'effacent. Un parti pris voulu d'exagération n'en laisse voir que les défauts. Le scandale, quand même, fait place à la philosophie piquante : à l'esprit finement humain des personnages succèdent des caractères monocordément furieux.

Un comique jaillissant des situations, un scepticisme de bon aloi, un dialogue théâtral plein de verve et de bon sens font d'Ancey un des meilleurs auteurs dramatiques du Théâtre Libre.

LÉON HENNIQUE

Fils du général Hennique. Né à la Guadeloupe (Antilles), le 12 novembre 1851. — Fait ses études à Brest, à Saint-Quentin, à Paris. Donne trois pantomimes : *Pierrot sceptique*, *la Rédemption de Pierrot* et *le Songe d'une Nuit d'hiver*, et débute au théâtre par une comédie en trois actes, *l'Empereur Dassoucy*, en collaboration avec G. Godde, jouée le 2 mars 1879, à Cluny. L'année suivante, il collabore aux *Soirées de Médan*. Fait jouer à la première soirée du Théâtre Libre, le 30 mars 1887, *Jacques Damour*, tiré de la nouvelle de Zola. Le succès de cet acte décide du sort de la soirée et, peut-être, bien aussi de celui du Théâtre Libre. Avec *Esther Brandès*, représentée le 12 novembre de la même année, il apporte sa pierre aux assises de la nouvelle formule : une grande simplicité dans la donnée.

Mais la gloire d'Hennique est d'avoir écrit *La Mort du Duc d'Enghien*. Joué le 10 décembre 1888, ce drame ouvre une voie nouvelle au drame historique. Par l'exactitude des faits, la vérité des caractères, la rapidité de l'action, ces trois tableaux font tomber comme châteaux de cartes le drame

historique de Scribe et de Dumas père, et ébranle même le *théâtre en prose*, génial pourtant, de Victor Hugo.

Ecrivain de race, naturaliste convaincu, Léon Hennique fait partie, depuis sa fondation, de l'Académie des Goncourt.

FRANÇOIS DE CUREL

Né à Metz, le 10 juin 1854. — Sort de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures avec le diplôme d'ingénieur. — Débute au Théâtre Libre. La légende veut que *l'Envers d'une Sainte* et *les Fossiles*, signés de deux pseudonymes différents, aient été présentés en même temps à Antoine. Antoine les lit, les reçoit et écrit la bonne nouvelle aux deux auteurs qui ne font qu'un. Cette légende c'est de l'histoire, m'a-t-on affirmé. C'est ainsi que *l'Envers d'une Sainte* et *les Fossiles* sont joués la même année, — la première le 2 février, l'autre le 29 novembre 1892. Malgré quelques longueurs, des défauts et des inégalités dans la facture, ces deux pièces, absolument remarquables quant à l'idée, apportaient un sérieux appoint au théâtre nouveau. La note d'art et l'état d'âme d'une part, et d'autre part les questions sociales et la pièce à thèse envisagée d'une façon tellement opposée à la façon de Dumas fils qu'elle change de nom et devient la *pièce d'idées*. François de Curel n'a pas construit *les Fossiles* à l'appui de ses idées. Il a fait vivre ses

personnages, et de cette vie s'est dégagée la thèse.

Auteur dramatique de grande allure, de Curel a su revêtir d'un corps les idées et, par la vie des personnages, communiquer à ses pièces le vrai mouvement théâtral.

GEORGES COURTELINE

Né à Tours, le 25 juin 1860. — Fils de Jules Moineaux. — Fait ses études au collège de Meaux. — Débute au Théâtre Libre. — Le 8 juin 1891, Antoine joue de lui un acte : *Lidoire* qui remporte le plus franc succès avec une *pièce qui n'est pas une pièce*. Ce n'est qu'un long éclat de rire dans la salle. — Deux ans plus tard, il donne, le 27 avril 1893, sur la même scène du Théâtre Libre, un chef-d'œuvre en deux actes : *Boubouroche*, et triomphe avec une pièce *qui n'a pas de métier pour deux sous*.

Entendons-nous. La facture de *Boubouroche* est impeccable, mais cette facture est due non à un homme de théâtre qui connaît son métier, mais à un auteur dramatique qui la trouve très simplement et la puise, sans effort aucun, dans la vérité des personnages et le franc-rire de la situation. Preuve irréfutable que la vie intense, au théâtre, donne non seulement le mouvement aux personnages, mais communique à l'action entière le seul mouvement qui lui est propre. Un auteur dramatique est toujours un homme de théâtre.

Le Théâtre Libre possédait déjà bien des cordes comiques à son arc : Courteline lui apporta la corde franchement comique.

Son œuvre, éminemment humaine et d'un esprit bien français, se rattache à la comédie de Beaumarchais, à celle de Molière et de nos auteurs du XVIe siècle.

Courteline se moque de la pièce bien faite « comme un poisson d'une pomme ». Pour lui, toute pièce dépeignant *avec art* un caractère, une situation, un milieu, est forcément une pièce bien faite. Ses succès consécutifs prouvent le bien fondé de sa théorie.

EUGÈNE BRIEUX

Rouennais, né à Paris, le 19 janvier 1858. — Employé, puis journaliste, puis auteur dramatique. Débute au Théâtre Libre, le 21 mars 1890, avec trois actes : *Ménage d'Artistes*. Dès cette première pièce perce déjà l'ambition de porter à la scène les graves problèmes sociaux. Ici, c'est la situation de l'intellectuel vis-à-vis de la société. La pièce réussit, grâce à une observation juste, quoique amère. Avec *Blanchette*, jouée le 2 février 1892, le même soir que *les Fossiles*, l'ambition de Brieux s'affirme. Ces trois actes ne font rien moins que le procès de l'instruction supérieure. Encore une pièce à thèse, où la thèse ne servait que de prétexte au développement artis-

tique de la comédie. Parallèlement à François de Curel, Brieux cherche à renouveler la pièce à thèse de Dumas fils. Ce que de Curel tente avec sa puissante envergure et son mâle talent, Brieux le poursuit avec de la bonne humeur et de la légèreté. Mais tous les deux entendent remplacer les *entités* par des *êtres vivants*, faire jaillir la *thèse* de *l'action* et non l'*action* de la *thèse*.

Par là, Brieux est un des promoteurs du mouvement théâtre-libriste. Depuis, il a fait plus d'une concession à l'auteur de *Francillon*. Nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Ecrivain probe s'il en fut, Brieux ne comprend pas le théâtre sans un but utilitaire. Chacune de ses pièces est comme une bonne action. Pour lui, les auteurs dramatiques doivent être, — il les a appelés ainsi, — les commis-voyageurs des idées, devant porter un soulagement moral, physique même, à l'humanité.

OSCAR MÉTÉNIER

Né à Sancoins (Cher), le 17 janvier 1859. — Elève des Jésuites au collège d'Iseure. Le premier emploi qu'il occupe, — secrétaire de commissaire de police, et qu'il abandonne pour s'adonner au théâtre, — n'est, sans doute, pas étranger au genre qu'il a créé, qui lui a valu quelque célébrité et dont *Lui* est le prototype idéal. Ce n'est certes pas en cinq lignes que se peut développer

l'esthétique d'un genre qui vise, — en moins d'une demi-heure, — à amener un effet violent, brutal, terrifiant. On a émis à ce sujet diverses théories, entr'autres celle du « Fait-divers au théâtre ». La discussion serait longue. Tous les faits de la vie ne se résument-ils pas en « faits divers » ? « Faits-divers » aussi toutes les données des chefs-d'œuvre dramatiques. — L'essentiel c'est de présenter le « Fait-divers » *avec art*, c'est-à-dire de faire naître la terreur de l'action dramatique et non d'échafauder une action dramatique en vue d'un effet de terreur.

Oscar Méténier, pour ses débuts au théâtre, inaugurait le genre avec un acte, *En Famille* (le 30 mai 1887), auquel, le 1er juin 1889, il associait *la Casserole*. Dans l'entre-temps, il nous faisait connaître avec Pavlowski, ce chef-d'œuvre de la littérature russe : *la Puissance des Ténèbres* (le 10 février 1888), adaptait à la scène avec Paul Alexis *les Frères Zemganno*, joués le 25 février 1890, et enfin tirait un acte de *Mademoiselle Fifi*, de Guy de Maupassant, représenté le 10 février 1896.

III. — LES MAITRES ÉTRANGERS AU THÉATRE LIBRE (1)

COMTE LÉON TOLSTOI

Né en Russie, à Yasnaïa-Poliana (gouvernement de Toula), le 28 août 1828 (le 9 septembre, nouveau style). Un des plus grands maîtres de la pensée. N'a écrit que trois œuvres pour la scène : *la Puissance des Ténèbres* ou *Une Patte engluée, l'oiseau est pris*, drame en six actes, en prose, paru en 1886; *le Premier distillateur*, comédie en six actes, en prose, publiée en 1887, et *les Fruits de la Civilisation*, comédie en quatre actes, en prose, imprimée en 1889.

Le 10 février 1888, le Théâtre Libre jouait la première de ces pièces. Cette œuvre de vie intense fut une révélation. Son souffle d'amour et de pitié ranima notre scène et lui fit espérer des jours de gloire prochains.

(1) Tous les *Maitres étrangers* dont les notices suivent ont été joués pour la première fois, en France, au Théâtre Libre.

IVAN SERGUÉITCH TOURGUENEFF

Né à Orel, en Russie, en 1818, — le 28 octobre (9 novembre, nouveau style). — Mort à Bougival, dans sa propriété des Frênes, le 3 septembre 1883. — Célèbre romancier russe. A combattu toute sa vie pour les idées d'indépendance et d'affranchissement. Le 10 janvier 1890, le Théâtre Libre jouait de lui *le Pain d'Autrui*, deux actes traduits par Armand Ephraïm et Willy Schütz. — A une situation superbement dramatique, *le Pain d'Autrui* joignait un tableau magistral des mœurs russes.

HENRIK IBSEN

Né à Skien (Norvège), le 20 mars 1828. — Mort le 23 mai 1906. Un des plus profonds génies qu'il y ait eus au théâtre. A écrit des drames romantiques, des drames philosophiques, des drames modernes, des drames symboliques. Et chacune de ces parties compte plus d'un d'un chef-d'œuvre. Le 30 mai 1890, Antoine donnait de lui trois actes, traduits par Rodolphe Darzens : *les Revenants*, drame humain, s'il en fût, d'un réalisme poignant. Le 27 avril suivant, il nous conviait aux cinq actes du *Canard Sauvage*, dont le symbolisme issu du conflit de la vérité et du mensonge conclut, amèrement, au mensonge vital.

BJORNSTIERNE BJORNSON

Né à Kvikné, dans le Dovrefjeld, en Norvège, le 8 décembre 1832. — Une des gloires dramatiques de son pays. — Le 8 novembre 1893, le Théâtre Libre donnait de lui : *Une Faillite*, pièce en quatre actes, adaptée par Schurmann et Jacques Lemaire. Le 3e acte, d'une superbe venue, décidait du succès du drame qui, malgré d'incontestables qualités, ne faisait guère prévoir la maîtrise et les envolées de *Au delà des forces* que Lugné-Poé nous faisait connaître le 13 février suivant.

GERHART HAUPTMANN

Né à Salzbrun (Silésie) — Prusse — Allemagne, en 1862. — *Les Tisserands* nous étaient donnés le 29 mai 1893, traduits par Jean Thorel. C'est, dans le renouveau dramatique, une des premières pièces socialistes jouées en France avec *la Faim* (19 mai 1893), dont il ne m'appartient pas, et pour cause, de nommer l'auteur. *Les Tisserands* ont victorieusement prouvé quel superbe mouvement la vie, au théâtre, peut communiquer à cinq actes, dédaigneux d'affabulation et privés de protagonistes. La *Misère* seule prépare, développe et conclut la grève sanglante dont les péripéties ont plus d'une fois secoué la salle du tragique frisson.

L'Assomption de Hannele Mattern, poème de rêve en deux parties, joué le 2 février suivant,

dans la belle traduction du même Jean Thorel, fut — malgré la figure exquisement touchante de Hannele, — loin de rencontrer le triomphal succès des *Tisserands*. Le mysticisme obscur du poème avait nui au mouvement du drame.

STRINDBERG, VERGA, HEIJERMANS

Auguste Strindberg naquit à Stockholm, en 1849. — Malgré les grandes qualités de *Mlle Julie*, tragédie en un acte, jouée au Théâtre Libre, le 16 janvier 1893, la pièce du dramaturge suédois n'a pas l'allure large de ses *Créanciers* que Lugné-Poé nous faisait connaître en 1894.

Le Théâtre Libre est aussi le premier qui nous ait fait connaître l'auteur italien G. Verga, et le célèbre auteur hollandais Herman Heijermans.

De G. Verga, Antoine a joué, le 19 octobre 1888, un acte : *la Chevalerie rustique*, traduit par Paul Solanges. — Sur la donnée de ce drame, le jeune maestro Pietro Mascagni a écrit la partition très discutée de sa fameuse *Cavaleria rusticana*.

De Heijermans, Antoine a joué, le 12 juin 1893, un acte : *Ahasvère*, traduit en français par l'auteur lui-même.

Quoique poussé très au noir, ce drame ne manque pas de grandeur. Il dépeint avec sobriété et puissance les luttes de races et de religions, sujets sur lesquels Heijermans reviendra souvent et qui constituent la caractéristique de son théâtre.

III. — LES AUTEURS DU THÉATRE LIBRE

Dans ce chapitre figurent, par ordre alphabétique, les écrivains dont les pièces ont consacré la formule nouvelle. Ils sont tous choisis parmi les débutants ou parmi les auteurs qui n'avaient eu qu'une seule pièce représentée avant d'affronter le public d'Antoine.

Comme pour *les Maîtres du Théâtre Libre*, je ne m'occupe ici que des pièces représentées au Théâtre Libre et non de celles représentées depuis. L'évolution dramatique de ces auteurs aura sa place dans « Le Théâtre Français contemporain ».

JEAN AICARD

Né à Toulon, le 4 février 1848. — L'histoire du *Père Lebonnard* est une des plus curieuses qu'il y ait au théâtre. Présentée aux « Français », la pièce est reçue. Pendant qu'on la répète, Got, — l'ami d'Augier, — l'estime injouable, parce que « ce n'est pas du théâtre » ! Echange de lettres aigres-douces. — Retrait du drame. — Offre de compensation. — Présentation de la pièce à Antoine. —

La « Première » a lieu au Théâtre Libre le 21 octobre 1889. — Gros succès qui ne dure que deux soirs, comme tous les succès du Théâtre Libre. — Des années passent. — *Le Père Lebonnard* semble être oublié lorsque Novelli nous vient d'Italie, et, avec son art merveilleux, fait connaître au public français la pièce de Jean Aicard. Sylvain s'emballe sur le rôle principal, insiste pour que le drame soit joué aux Français, reprend, à la Comédie, le rôle créé par Antoine et prouve triomphalement que Got était dans son tort et qu'on peut réussir au théâtre avec des pièces qui ne *sont pas du théâtre*.

JEAN AJALBERT

Né à Clichy en 1863. — Un avocat *triplé* d'un écrivain, d'un auteur dramatique et d'un explorateur. L'avocat a eu de grosses affaires anarchistes : *la Révolte*, *Vaillant*, etc. — L'écrivain a une vingtaine de volumes à son actif. — L'explorateur a fait, de 1901 à 1904, des voyages au Haut Laos et au Haut Siam. C'est, à coup sûr, l'auteur du Théâtre Libre qui est allé le plus loin ! — Comme auteur dramatique, a été tenté de transporter à la scène un drame judiciaire (*la Fille Elisa*) et l'émotion directe du crime (1er acte), de la cour d'assises (2e acte), de la prison (3e acte). La pièce est jouée le 26 décembre 1890. Interdite, plus tard, par Bourgeois, elle fait l'objet, à la Chambre, de l'interpella-

tion Millerand (1). Leygues, en 1900, lève l'interdiction.

MAURICE BARRÈS

Né à Charmes-sur-Moselle, en 1862. De l'Académie Française. Député. — Débute au théâtre, le 23 février 1894, avec une *Journée Parlementaire*, comédie de mœurs en trois actes. La répétition générale, offerte par *le Figaro* à ses abonnés et aux abonnés du Théâtre Libre, fait beaucoup parler d'elle. — C'est la première pièce franchement politique du théâtre contemporain. *Le Candidat* de Flaubert l'a sans doute inspirée, mais elle inspirera, à son tour, *l'Engrenage* à Brieux, *la Poigne* à Jean Jullien, *la Vie publique* à Emile Fabre.

MAURICE BONIFACE

Né à Lille, le 6 août 1862. — Fait jouer au Théâtre Libre, le 2 mai 1890, une comédie en trois actes, en prose : *Tante Léontine*, écrite en collaboration avec Edouard Bodin. La pièce remporte un succès très vif et très mérité. La critique est unanime à en reconnaître la gaieté, l'ironie, l'esprit et l'observation. Pessard la cite comme un pendant au *Testament de César Girodot* et Sarcey la proclame un des meilleurs ouvrages, et peut-être le plus achevé

(1) Voir page 187 la séance de la Chambre et l'interpellation Millerand.

qu'Antoine nous ait donné depuis que le Théâtre Libre existe. L'un et l'autre avaient constaté le mouvement de la comédie, sans se rendre compte que ce mouvement provenait de « la vie » des personnages.

RODOLPHE DARZENS

Né à Paris, en 1865. — Débute au Théâtre Libre le 19 octobre 1888, avec *l'Amante du Christ*, mystère en un acte en vers. C'est la première pièce religieuse de l'époque rattachant le théâtre contemporain aux mystères du moyen-âge. — La voie est ouverte. *La Passion* d'Haraucourt suit, en 1890; *le Christ* de Grandmougin est représenté en 1891; *la Samaritaine* de Rostand jouée en 1897. C'est encore de *l'Amante du Christ* qu'est issu *le Huitième Glaive*, de Fernand Gregh, refusé aux Escholiers et cause d'une scission qui amena d'un coup dix-huit démissions à ce Cercle. Tout en publiant mensuellement son *Théâtre Libre* — illustré par L. Métivet — d'une documentation précieuse pour l'histoire de notre Art dramatique (1890-1891), Darzens donnait, le 30 mai 1890, sur la même scène d'Antoine, la belle traduction des *Revenants* et répandait le nom, inconnu en France, d'*Henrik Ibsen*.

LUCIEN DESCAVES

Né à Paris, le 14 mars 1861. Débute au théâtre avec *la Pelote* (le 23 mars 1888), trois actes si-

gnés de lui et de Paul Bonnetain, tirés de son roman *Vieille Rate* et qui rappellent vaguement *Un ménage de garçon* et *Ursule Mirouet* de Balzac. Fait jouer le 13 juin 1890, avec Georges Darien cette fois, un acte : *les Chapons*. La donnée de la pièce n'est pas du goût de tout le monde. La salle se mouvemente. On échange des horions et quelques coups de canne. La proclamation du nom des auteurs est accueillie par une tempête de sifflets. *Les Chapons* suscitent des incidents parlementaires au Sénat, et la séance du 22 décembre 1890 leur est presque entièrement consacrée. (1) — Lucien Descaves fait partie de l'Académie des Goncourt, depuis sa fondation.

EMILE FABRE

Marseillais. Né, *par hasard*, à Metz, en 1870, quelques mois avant la guerre. Son père, loueur de costumes et de partitions aux troupes de la province, était toujours en tournée. Un an plus tôt, Emile Fabre naissait à Alexandrie, un an plus tard, il voyait le jour à Constantinople. — Clerc, pendant sept ans, d'un grand avocat de Marseille, il rencontra en son chef un ami qui s'intéressa à lui et encouragea ses efforts. Le cas est rare et vaut la peine d'être cité. — Le 6 mai 1895, le Théâtre Libre jouait sa deuxième pièce, *l'Argent*, au sujet de laquelle,

(1) Voir page 178 la séance du Sénat du 22 décembre 1890.

Becque, qu'il ne connaissait pas, lui avait adressé la lettre suivante :

Mon cher ami. — J'ai bien reçu votre pièce et je l'ai lue tout de suite. Je suis enchanté. Vous avez beaucoup, beaucoup de talent et vous serez un auteur dramatique de premier ordre. Je sais ce que je dis. Je vous demande huit jours pour vous relire et vous écrire plus longuement. Bien à vous. HENRI BECQUE.

Et, pendant ces huit jours, Becque relisait le manuscrit, le recommandait à Antoine, et annonçait au jeune auteur qu'il était reçu.

ALBERT GUINON

Né à Paris, en 1863. Etudes classiques et études de droit. Du Vaudeville, où ses *Jobards*, écrits avec DENIER, passaient des matinées aux affiches du soir, Guinon arrivait au Théâtre Libre, seul, avec *Seul*, deux actes en prose, représentés le 7 mars 1892. — La préoccupation de la pièce à thèse absorbe aussi notre auteur : le pardon du mari à la femme coupable. Telle est ici la thèse. Mais combien plus humain l'ex-pharmacien Ledoux, avec son égoïsme et son besoin de bien-être que le fantoche Montaiglin de *Monsieur Alphonse*, avec sa grandiloquence et ses gestes qui pontifient : « Créature de Dieu, etc., etc... »

HENRI LAVEDAN

Né à Orléans, le 9 avril 1859. — Etudes aux lycées Louis-le-Grand et Fontanes. — Le futur auteur du *Marquis de Priola* et du *Duel* a fait ses débuts sur la scène du Théâtre Libre. Il y donne le 23 mars 1888 *les Quarts d'heure*, deux tableaux en prose, écrits avec GUSTAVE GUICHES, un des signataires du fameux manifeste contre *la Terre* d'Emile Zola. Le désir du nouveau, la haine du « métier », ont présidé à la confection de ces deux tableaux qu'aucune action ne relie entre eux et qui venaient accroître la liste des pièces qui *n'étaient pas du théâtre*. Comme on voit, cela n'empêche pas d'entrer à l'Académie et d'être un des maîtres du Théâtre Contemporain.

GEORGES DE PORTO-RICHE

Né à Bordeaux, en 1849, de parents italiens. — Encore un des maîtres du Théâtre Contemporain. — Le célèbre auteur d'*Amoureuse* et du *Passé* a donné, au Théâtre Libre, un acte, *la Chance de Françoise*, d'une finesse très observée, toute émaillée d'esprit, d'une psychologie fouillée où les mots de situation abondent. On dirait du Becque revu par Dumas fils. — Annoncée d'abord pour le 19 octobre 1888, sous le titre de *Mariée*, la pièce n'est jouée que le 10 décembre de la même année, sous son titre actuel. *La Chance de Françoise* a été re-

prise au Gymnase, en 1889, à la Comédie Française, — qui l'avait refusée d'abord, — en 1891, et, en 1904, au Théâtre des Mathurins.

PIERRE WOLFF

Né à Paris, le 1er janvier 1865. — Débute au Théâtre Libre avec *Jacques Bouchard* (le 2 mars 1890), un acte dans toutes les règles de la formule « rosse ». Donne sur la même scène, le 8 juin 1891, *Leurs filles*, deux actes auxquels les abonnés et la critique font un gros succès. La pièce, conçue suivant l'esthétique nouvelle, pétillait d'esprit et se recommandait par une observation très juste. Le 29 avril suivant, Pierre Wolff donnait *les Maris de leurs filles*, continuant avec moins de bonheur sa série de pièces amusantes, spirituelles, toutes en rupture de ban avec la routine et le procédé.

Que de noms et que d'œuvres encore ! Lesquels choisir et par où commencer ! C'est Paul Alexis avec *Mlle Pomme, la Fin de Lucie Pellegrin* et *les Frères Zemganno*; c'est Emile Bergerat avec *la Nuit Bergamasque* et *Myrane*; c'est Catulle Mendès avec *la Femme de Tabarin* et *la Reine Fiammette*; Louis de Grammont avec *Rolande* et *Simone*; Stanislas de Rzewuski avec *le Comte Wittold*; Henry Fèvre avec *En détresse*, *l'Honneur* et *l'Etoile rouge*; Paul Ginisty avec *Deux tourtereaux* et *Jeune Premier*; Georges Lecomte avec *la Meule* et *les Mirages*; les frères Rosny

avec *Nell Horn;* TABARANT avec *le Père Goriot*; MARCEL PRÉVOST avec *l'Abbé Pierre*; PAUL ANTHELM avec *la Fin du Vieux temps*; GEORGES DOCQUOIS avec *Mélie*; ROMAIN COOLUS avec *le Ménage Brésile*; JOSEPH CARAGUEL avec *la Fumée puis la flamme*; PAUL ADAM et ANDRÉ PICARD avec *le Cuivre.*

IV. — LES COMÉDIENS DU THÉATRE LIBRE

Je ne puis, à mon grand regret, citer tous les acteurs qui ont pris part aux représentations et contribué au succès du Théâtre Libre. Il en est qui, satellites fidèles, ont gravité avec lui et avec lui ont disparu. Il en est qui, après le cataclysme de son système, se sont joints à d'autres cycles et poursuivent ailleurs leur évolution artistique.

Je ne m'étendrai que sur celles et ceux qui furent les piliers d'une troupe qui mena, plus d'une fois, le Théâtre Libre à la victoire et ne m'occuperai que des créations faites sur cette scène, exclusivement.

ACTRICES

LOUISE FRANCE

Née à Fontainebleau. « Naturalisée Montmartroise », comme elle se plaisait à dire. Morte à Paris en 1903. Ah! l'admirable comédienne, qui nous a procuré de si vives joies artistiques! Elle

ne jouait pas, elle « vivait » ses rôles. Avec quel art! Manquant totalement de mémoire, Louise France *transfusait* le texte dans sa voix, ses gestes, ses mouvements. Répétait jusqu'à la dernière heure la brochure à la main. Le soir de la Première avait complètement oublié un rôle qu'elle n'avait jamais su, d'ailleurs. Et voilà qu'elle le retrouvait mot pour mot, aidée par *la mémoire de ses bras, de ses jambes* et *de la mise en scène*. Je me la rappellerai toujours à mes répétitions de l'*Art*.

Artiste d'une fantaisie géniale, elle a donné à tous ses personnages un relief extraordinaire de réalisme. A créé de façon inimitable *la Casserole*, *la Fin de Lucie Pellegrin*, *la Prose*, *Deux tourtereaux*, *les Chapons*, *la Fille Elisa*, *le Père Goriot*, *Grand-papa*, *Mademoiselle Fifi*, *Soldat et Mineur* et surtout cette merveilleuse *Tante Léontine*, où elle a contribué, de façon si naturaliste, au succès de la pièce.

Mlle BARNY

Née à Paris. — Modiste, possédée par le démon du théâtre. Joue très jeune la comédie. Fait partie des Cercles Pigalle et Gaulois. Y connaît Antoine. Entre au Théâtre Libre, y reste, — actrice inamovible, — de sa fondation à sa dissolution. A créé *soixante-six* rôles exactement. A été de toutes les peines et de tous les honneurs. Tout en jouant au Théâtre Libre, continue à faire

des modes. Suit Antoine à l'Odéon, le rejoint au Théâtre-Antoine, où elle joue jusqu'à 1904. Puis se retire à Sainte-Périnne. — A la ville, beaucoup plus connue sous les noms de « Maman Rousset » et « la mère de Blanchette » que sous son véritable nom. A composé avec un égal amour de l'art toutes ses créations. A ma lettre lui demandant quelles sont celles qu'elle a eu le plus de plaisir à faire : « Cher Monsieur, me répond-elle, une « sélection dans mes rôles ? C'est impossible ! Je « garde à tous les auteurs aussi bien qu'à M. An- « toine, la même gratitude pour avoir bien voulu « me les confier. »

Une comédienne « vériste » qui a longuement « pioché » le naturel, et qui a mis de « la vie » dans tous ses personnages. — Au physique, « une Marie Laurent » vue par le gros bout de la lorgnette.

Mlle LUCE COLAS

Encore une comédienne élevée à la bonne école d'Antoine. — Débute au Théâtre Libre le 30 mai 1887, dans *la Casserole*, et, — quoique, prêtée, accidentellement, par son directeur à Sarah Bernhardt, chez laquelle elle crée *les Rois* de Jules Lemaître, et à Constant Coquelin, pour une reprise de *Fanfan la Tulipe*, — fait toutes les saisons du Théâtre Libre. Elle y crée *le Maître*, *la Puissance des Ténèbres*, *la Pelote*, *la Fin du vieux*

temps, *les Revenants*, *Leurs filles*, etc., etc. Actrice intelligente et boute-en-train, ne rechignant jamais à la besogne.

Le répertoire moderne n'a pas de « soubrette » plus avenante, plus gaie et plus nature.

Mme HENRIOT

Née à Paris. — Elève de Régnier au Conservatoire. Débute au Gymnase, passe à l'Odéon et sur différentes scènes jusqu'au moment où elle rencontre Antoine qui l'attache au Théâtre Libre. — Sa création de *Marguerite* dans *l'Ecole des Veufs* (1889) fait sensation : on l'applaudit également dans *la Pêche*. — Après un voyage de deux ans en Russie, elle reparaît au Théâtre Libre. Le rôle de *Valentine d'Alençay* dans *Leurs Filles* (1891) lui vaut un triomphe, consacré par toute la presse. Elle se fait encore remarquer dans *le Père Goriot*, *la Dupe*, *Simone*, *le Grappin*, *l'Argent*.

Comédienne très primesautière, elle a diffusé sur toutes les scènes par où elle a passé « sa manière vériste » et contribué, dans une bonne mesure, au jeu « simple » des camarades.

Mlle MEURIS

Les lettres que je lui ai adressées à Paris me sont retournées avec la mention « inconnue ». J'apprends, au dernier moment, qu'elle a quitté les

planches, s'est mariée, et vit heureuse et retirée en province. — Mlle Meuris a fait ses débuts sur la scène du Théâtre Libre, le 1er mai 1889. Remarquée dans *Cécile* des *Inséparables*, elle s'affirme dans *Constance* du *Comte Wittold* et conquiert le Tout-Paris artistique, avec son adorable création de *Hedwige* du *Canard Sauvage*.

Artiste de charme et d'exquisité, elle a ensoleillé le Théâtre Libre de son rayon de grâce et de poésie.

Mlle EUGÉNIE NAU

Débute chez Antoine, le 26 décembre 1890, par un coup de maître. Presque inconnue, la veille, elle trouve, avec *la Fille Elisa*, l'occasion d'apprendre et d'imposer son nom à tout Paris. — Elle y est remarquable de simplicité et de pathétique. — Crée *Nell Horn*, *Cœurs simples*, *Mélie*, remporte un gros succès dans *Mademoiselle Julie*, qu'elle joue excellemment, et fait courir un long frisson dans la salle, avec le rôle épisodique de *Louise* des *Tisserands* qu'elle compose de mouvement superbe.

Artiste sincère qui a su dégager le pathétique du pathos et le ramener à la simplicité de la nature.

ACTEURS

ANDRÉ ANTOINE

C'est à Paul Alexis que revient l'honneur d'avoir pressenti le grand acteur et le merveilleux directeur que serait Antoine. — Le 10 mars 1887, avant le Théâtre Libre par conséquent, Paul Alexis écrivait dans *le Cri du Peuple*, après une représentation des *Idées de Madame Aubray*, au Cercle Gaulois : « Dès que M. Antoine en Valmoreau entre, la scène prend un relief et une vie spéciale. La voix, sans être forte, arrive à une netteté et à un mordant merveilleux. Outre sa diction parfaite, il a des silences qui portent sur toute la salle. »

Et après la 1re soirée du Théâtre Libre, Paul Alexis écrivait encore : « Monsieur Antoine ! Souvenez-vous de ce nom. En voilà un qui ferait un *épatant* directeur de théâtre ! »

Antoine a toujours été le premier sujet de la troupe qu'il dirigeait. Du 30 mars 1887, soirée d'inauguration de son théâtre, au 25 avril 1894, date de la cession de son théâtre à Larochelle, Antoine a créé 83 rôles différents sur les 124 pièces qu'il a mises à la scène.

Lesquels citer parmi ces rôles ? La magistrale création d'*Alkim* ? celle si vivante du *Père Lebon-*

nard de laquelle date à Paris l'avènement d'un comédien de race? celle si poignante du *Pain d'Autrui*, si réaliste du *Maître*, si puissante de *Une Faillite*, si humaine de *la Journée Parlementaire* ? Pour bien faire, il faudrait citer la moitié de ses créations.

MÉVISTO

Né à Paris, le 15 janvier 1859. — Refusé au Conservatoire. Un des piliers du Théâtre Libre. — Débute auprès d'Antoine dans « Gugusse » de *En famille*, crée « Pagnol » de *l'Evasion*, « Théodore Cottin » de *la Sérénade*, « Nikita » de la *Puissance des Ténèbres*, un rôle écrasant qu'il tient sans faiblir, — « Titou » des *Bouchers*, « Le Christ » de l'*Amante du Christ*, « Perrin » de *la Patrie en danger*, donne enfin au « Merlan » de *la Casserole* un relief étonnant.

Artiste primesautier, convaincu et de beau mouvement.

HENRI BURGUET

Né à Jassy (Roumanie), le 21 décembre 1865. Pendant qu'il prépare au Conservatoire le 1er prix qu'il doit remporter, Burguet fréquente chez Antoine. Il prend part aux premiers spectacles du Théâtre Libre et est chargé du « Prologue d'Ouverture ». Il faut l'entendre raconter, en pince-

sans-rire, cette héroïque soirée, où, la mémoire lui ayant fait défaut, il s'arrêta tout court, tandis qu'Antoine, derrière un portant, « l'accablait de mots tendres et appelait sur sa tête toutes les bénédictions du ciel ». Burguet a créé « Albert » de *la Cocarde*, « Lucien » de *l'Evasion*, « Follembois » de *Belle Petite* et « Polyandre » de *la Femme de Tabarin*.

Comédien de beaucoup de talent et scrupuleux jusqu'au tatillonnage.

HENRI MAYER

Né à Paris, le 29 décembre 1857. — 2e Accessit de comédie, au Conservatoire, en 1882. — Débute l'année suivante au Vaudeville, où il végète inconnu, jusqu'en 1888. Antoine pense alors l'attacher à sa scène. Sans quitter le Vaudeville, Mayer crée au Théâtre Libre *la Sérénade* et *Tout pour l'honneur*. Le 15 juin 1888, dans « Daveine » de *la Prose* et « Albert Lamblin » de *Monsieur Lamblin*, il remporte un double succès très personnel qui met son nom en vedette, joue *la Chance de Françoise*, *les Résignés*, *Madeleine*, *les Inséparables* et *l'Ecole des veufs*. — Artiste d'une conscience rare. Recommençant jusqu'à trente fois une scène pour établir un mouvement ou fixer une intonation.

GEORGE GRAND (1)

Un des meilleurs artistes sortis des mains d'Antoine. — Débute au Théâtre Libre, le 21 octobre 1889, dans « Robert » du *Père Lebonnard*, rôle distribué à la Comédie Française à Worms, crée « Nello » des *Frères Zemganno*, « Edmond Morin » de *la Meule*, « Gregers Werle » du *Canard Sauvage*, — où il fut merveilleux dans l'apôtre fou « des revendications idéales », — « Jacques de Maresse » dans *les Fourches Caudines*, « Rastignac » du *Père Goriot*, « Jean Guéret » de *la Rançon*, *Un beau soir*, *Son petit cœur*, *l'Envers d'une sainte*, *Simone* et *les Maris de leurs filles*. Comédien de belle tenue et d'un « emballement » sincère. Un des rares jeunes premiers « modernes » qui nous restent au théâtre.

JEAN-LOUIS JANVIER (2)

Né à Paris, en 1871. — A appris son métier au Théâtre Libre. Essaie d'abord les planches avec

(1) George Mac Léod est le vrai nom de Grand. D'origine écossaise, il opta pour la nationalité française. George Grand est le nom littéraire de sa mère. Il le choisit comme pseudonyme lorsqu'il aborda le théâtre.

(2) Nugeyre est le vrai nom de l'acteur Janvier. Comme son père, établi commerçant près de l'Odéon, lui défendait de faire du théâtre, le jeune artiste prit le pseudonyme de Janvier et continua à jouer, en cachette de sa famille. C'est Jean Jullien qui trouva le pseudonyme, un jour, que pendant les répétitions des *Frères Zemgganno*, le comédien faisant part aux camarades de sa

deux petits rôles dans *les frères Zemganno* et *Ménage d'Artistes*, puis, le 21 mars 1890, prend pour la première fois un long et réel contact avec le public, dans « Gervais Fleutiaut » du *Maître*. Joue *Jacques Bouchard*, *Une Nouvelle Ecole*, *les Revenants*, *la Fille Elisa*, *le Conte de Noël*, *Nell Horn*, *Lidoire*, *le Pendu*, *la Fin du vieux temps*, *les Fenêtres*, *Mélie*.

Un des bons élèves qu'Antoine ait formés et un de nos meilleurs « paysans » au théâtre. Comédien très épris de son art, doit à un travail opiniâtre le « naturel » de ses moindres créations.

ALEXANDRE ARQUILLIÈRE

Né à Bœn (Loire), le 18 avril 1870. — Il commence par la peinture des bâtiments et finit par celle des passions. Auditeur de la classe Dupont-Vernon au Conservatoire, essaie sa nouvelle palette au Théâtre Libre. Débute, le 27 avril 1888, dans *Matapan* et reste au Théâtre Libre jusqu'à sa disparition (1896). A fait exactement *37* créations, dont les principales dans *la Prose*, *Ménage d'artistes*, *le Maître*, *les Revenants*, *le Canard Sauvage*, *Lidoire*, *le Père Goriot*, *le Grappin*, *Mlle Julie*, *Boubouroche*, *les Tisserands*, *Une Fail-*

volonté arrêtée d'être un acteur ne savait quel pseudonyme choisir — « mais le premier venu, fit Jean Jullien, et indiquant l'almanach, — on était au cœur de l'hiver, — tenez, Janvier. » Le nom fut adopté.

lite, *Une journée Parlementaire*, *l'Argent*, *la Fumée puis la flamme*.

Encore un excellent artiste formé à l'école d'Antoine. Comédien très sûr, qui tire tous ses effets de la simplicité.

FIRMIN GEMIER

Détient le record du refus au Conservatoire où il se présente, vainement, deux fois. Débute à Belleville (1888), passe aux Bouffes-du-Nord, puis est engagé au Théâtre Libre. Il y joue le 2 février 1892 *Bonenfant* de *Blanchette* et reste chez Antoine jusqu'à la disparition de son théâtre. Il a créé 29 pièces, parmi lesquelles: *Seul*, *Simone*, *le Grappin*, *les Fossiles*, *le Devoir*, *Boubouroche*, *les Tisserands*, *Une faillite*, *la Fumée puis la flamme*.

Un comédien, très observateur, qui excelle dans les rôles de composition.

Que de noms encore et que de créations :

C'est Mlle Lerou dans « Madame Burle » de *Tout pour l'honneur* ; c'est Mlle Sylviac dans la cabotine « Fusèle » de *Myrane* ; c'est Mlle Régine Martial dans « Louise » du *Comte Witold* ; ce sont Mlles Lucienne Dorsy dans « Anicia » de *la Puissance des Ténèbres*; Felicia Mallet dans « Chochotte » de *La fin de Lucie Pellegrin* ; Antonia Laurent dans « Véronique » de *Madeleine*; Gabrielle Fleury dans « Marie-coup-de-sabre »

de *la Fille Elisa;* NANCY-VERNET dans « Julie Renaudin » de *l'Envers d'une Sainte;* JEANNE DULAC dans « Elise Rousset » de *Blanchette ;* d'ARMIÈRES dans « Hélène » du *Ménage Brésile ;* MARCELLE VALDEY dans « Marthe » de *l'Affranchie ;* IRMA PERROT dans « Adèle » de *Boubouroche ;* MARGUERITE CARON dans « Mme Thuringe » d'*Une Journée Parlementaire* ; BERTHE BADY dans « Anna Vogt » du *Cuivre* ; JANE HELLEN dans « Hannele » de *l'Assomption d'Hannele Mattern.*

Et du côté des hommes :

C'est PAUL MARGUERITTE créant *le* « Pierrot » de sa pantomime *Pierrot assassin de sa femme ;* c'est VICTOR CAPOUL dans « Danielo » de *la Reine Fiammette* ; c'est MORIÈRE, le régisseur actuel du Théâtre Français, dans « le général Leval » de *la Mort du duc d'Enghien;* c'est LUGNÉ-POÉ, jouant, sousle pseudonyme de Philipon, « Leroy-Granger » des *Inséparables*, et sous celui de Leroy, le rôle de « Dagneux » du *Maître*; ce sont LAROCHE dans « Paul Mery » de *Tante Léontine*; LERAND dans « de Stellanville » de *la Meule*; DAMOYE dans « Fraulin » de *Monsieur Bute*; LÉON CHRISTIAN dans « Pierre de Stampes » de *Simone*; ABEL DEVAL dans « Grandpré » de *l'Affranchie* ; PONS-ARLÈS dans « Bourbouroche » de *Boubouroche*; LAROCHELLE dans « Laurent » de *l'Argent;* DEPAS dans « le sous-lieutenant Wilhelm » de *Mademoiselle Fifi ;* c'est SEVERIN MARS, dans « le lieutenant Otto » de

la même pièce ; c'est PAUL FRANCK dans « Charles Raveau » de *Soldat et mineur* ; c'est CASTILLAN et c'est TAILLADE dans « l'Empereur » et « le Pape » du *Dialogue inconnu*.

SIXIÈME PARTIE

NOTES ET DOCUMENTS

I

A PROPOS DE LA « PUISSANCE DES TÉNÈBRES »

Avant la représentation.

... C'est moins une pièce qu'un roman dialogué dont la longueur serait insupportable sur une scène française.

(Lettre d'Emile Augier.)

... Au point de vue de notre scène française, je ne crois pas que la pièce de M. Tolstoï soit possible. Elle est trop sombre ; aucun des personnages n'est sympathique, et le langage que parle Akim, par exemple, serait tout à fait incompréhensible chez nous. Le Nikita si étrange et si vrai ne paraîtrait qu'ennuyeux au commencement et odieux à la fin...

(Lettre d'Alexandre Dumas fils.)

... C'est cruellement beau et très vrai ; mais c'est fait pour être *lu* et non pour être *vu* et, à mon avis, injouable. Tout ce que l'on tentera pour le rendre possible au théâtre ne réussira qu'à le gâter sans profit...

(Lettre de Victorien Sardou.)

2° *Après la représentation.*

... Le drame de Tolstoï a obtenu un très grand succès de curiosité, de sympathie et d'émotion.

(JULES LEMAITRE,
Le Journal des Débats, 13 février 1888.)

La Puissance des Ténèbres a été jouée avec un immense succès d'acclamations. Voilà donc le drame de Tolstoï consacré sur la scène française... En somme, grand et beau succès, d'autant plus beau qu'il n'est obtenu par aucun des procédés dramatiques que vous connaissez, et qu'il n'y a pas de pièce d'où l'art de la combinaison et de la composition soit plus sévèrement banni.

(EMILE FAGUET,
Le Soleil, 12 février 1885.)

... Cette soirée a été telle que nous la souhaitions. Un public lettré et enthousiaste, comme il s'en rencontre encore à Paris, s'est passionné pour l'ouvrage nouveau et a salué d'acclamations unanimes les interprètes... Ce qui frappe, tout d'abord, c'est l'éternelle vérité des caractères, la peinture simple, énergique et profonde des individus qui dépassent le milieu et les incidents pour créer des types dans le temps. Cette magnifique tragédie populaire procède bien de l'hommede génie auquel nous devons *la Guerre et la Paix* et *Anna Karénine*.

(HENRI BAUER,
L'Echo de Paris, 12 février 1888.)

Le drame du comte Léon Tolstoï a beau être magnifique littérairement parlant, il n'en est pas moins un ouvrage possédant toutes les qualités populaires pour une pièce à succès. A succès! Que dis-je? A triomphe!

Et l'accueil que lui a fait ce public spécial des premières, public si étroit, si rebelle aux innovations, prouve que devant une assistance ordinaire *la Puissance des Ténèbres* aurait rencontré un enthousiasme sans bornes.

(*La République française*, 12 février 1888.)

... Je ne serais pas étonné que les amateurs qui n'ont pu venir ce soir priassent le Théâtre Libre de représenter une seconde fois le drame du comte Tolstoï.

(AUGUSTE VITU,
Le Figaro, 12 février 1888.)

La seconde représentation de *la Puissance des Ténèbres* au Théâtre Libre a été donnée hier avec un vif succès. Le drame de Tolstoï a produit un grand effet devant le public payant, où la haute société russe était largement représentée.

(EDMOND STOULLIG,
Le National, 12 février 1888.)

... Jamais l'horreur tragique et la réalité saisissante n'ont été poussées plus que dans ce beau drame qui tient de l'épopée par l'observation scrupuleuse des caractères et la vérité des personnages.

(*La Petite République*, 12 février 1888.)

En somme, cette soirée aura été une des plus intéressantes du Théâtre Libre. Contrairement à l'avis de la plupart de nos grand dramaturges, le drame de Tolstoï est apparu comme une œuvre réellement théâtrale, d'une grande simplicité et d'une réalité sinistre.

(*L'Intransigeant*, 12 février 1888.)

Dieu merci, le public français s'aperçoit enfin que tout ne se doit dire ni montrer d'après des formules, et que le génie a bien aussi ses droits d'improvisation, qui

excèdent de beaucoup les hauteurs de la bienséance et les bégueulements de la routine.

(ARMAND SYLVESTRE,
L'Estafette, 12 février 1888.)

S'il y a une nouveauté dans le théâtre de Tolstoï, elle réside dans ceci, qu'il ne nous donne jamais l'occasion de disserter, ou de chercher la pièce à faire, comme il arrive aisément, par exemple, lorsque M. Alexandre Dumas fils nous propose, dans *Francillon*, des situations qui ne sont qu'artifices d'homme de métier. Chez Tolstoï, avec *la Puissance des Ténèbres*, la pièce à faire est faite. Elle est donc bien faite puisqu'elle est... Le théâtre en France cherche encore l'écrivain qui saura traduire la vérité avec cette puissance, sans le secours d'aucun « truc » et réussira à nous émouvoir sans la mécanique des « ficelles » chères à M. Sardou.

(JACQUES DE BIEZ,
Samedi-Revue, février 1888.)

Ce qui est beau ici d'une beauté souveraine, c'est la peinture des passions et des caractères. C'est simple et c'est terrible. La vie la plus intense éclate à chaque scène de ce drame grandiose, et il n'est pas une parole de ces personnages où l'on ne sente vivre l'âme humaine dans ce qu'elle a de plus caché et de plus profond.

(LÉON BERNARD-DEROSNE,
Gil Blas, 12 février 1888.)

... Ce fut Austerlitz. Quand cette toile retomba sur le tableau final, dans une tempête d'acclamations, le public était transporté ; je n'ai pas surpris un instant d'arrêt ou d'hésitation durant ces quatre heures.

... Chaque fois que j'ai mis en doute l'intelligence de notre jeunesse française, sa rapidité à comprendre les

œuvres la plus opposées à notre goût, je me suis lourdement trompé.

... On voyait pour la première fois, sur une scène française, un décor et des costumes empruntés aux habitudes quotidiennes de la vie russe, sans enjolivement d'opéra comique, sans ce goût du clinquant et du faux qui semble inhérent à l'atmosphère du théâtre.

(EUGÈNE MELCHIOR DE VOGUÉ,
La Revue des Deux-Mondes, 15 mars 1888.)

II

LETTRE D'ANTOINE A FRANCISQUE SARCEY

SUR LE JEU DES FOULES AU THÉATRE

Cher Maître,

Votre dernier feuilleton est venu me trouver et me troubler dans le petit coin où je suis au vert. Il faut vous dire que je reviens précisément de Bruxelles, où j'avais passé une quinzaine à suivre cette troupe allemande. Vous savez que je vais donner cet hiver *la Patrie en danger* et je rêvais à ce propos une expérience intéressante sur les foules. Aller voir les Meininger était donc tout indiqué.

J'ai dit : *troublé*, parce que vous revenez, à ce propos, avec fermeté sur des théories qui vous sont chères et que M. Claretie semble confirmer par ses critiques. Quel dommage que vous ne soyez pas venu là-bas ! Nous aurions eu votre impression toute crue, tandis que vous n'avez vu et senti qu'à travers un autre.

Je suis, depuis que je vais au théâtre, embêté de ce que nous faisons avec nos figurants. Si j'en excepte en effet *la Haine* et le cirque de *Théodora*, je n'ai jamais rien vu qui m'ait donné la sensation de la multitude.

Et bien ! je l'ai vu chez les Meininger ! Je vous cherchais des yeux à la Monnaie certains soirs, où j'aurais été bien heureux de causer avec vous, là, sur le terrain.

Ils nous montraient des choses neuves et fort instructives. M. Claretie peut avoir raison pour *Jules César*, que je n'ai pas vu malheureusement ; mais *Guillaume Tell* ne m'a point fait du tout penser à l'Eden,et je souhaiterais que la cour d'*Hamlet* ressemblât à celle de Léontès du *Conte d'hiver*.

Savez-vous d'où vient la différence ?

C'est que leur figuration n'est pas, comme la nôtre, composée d'éléments ramassés au hasard, d'ouvriers embauchés pour les répétitions générales, mal habillés et peu exercés à porter des costumes bizarres ou gênants, surtout lorsqu'ils sont exacts. *L'immobilité* est recommandée presque toujours au personnel de nos théâtres, tandis que là-bas les comparses des Meininger doivent jouer et mimer leur personnage. N'entendez pas par là qu'ils forcent la note et que l'attention est détournée des protagonistes ; non, le tableau reste complet et, de quelque côté que se porte le regard, il s'accroche toujours à un détail dans la situation ou le caractère. C'est d'une puissance incomparable à certains instants.

La troupe des Meininger compte environ soixante-dix artistes des deux sexes. Tous ceux qui ne jouent pas un rôle sont tenus de figurer dans la pièce et ceci tous les soirs. S'il y a vingt comédiens occupés, les cinquante autres, sans aucune exception, même pour les chefs d'emploi, paraissent en scène aux tableaux d'ensemble et chacun est chef, le caporal, d'un groupe de figurants proprement dits, qu'il dirige et qu'il surveille tant que l'on est sous l'œil du public. Cette obligation est telle que la femme de Hans de Bulow, l'une des étoiles des Meininger, ayant refusé ce service, qu'elle trouvait au-dessous de son talent, fut congédiée, bien que son mari eût le titre et les fonctions de maître de chapelle du duc de Saxe. Il quitta, lui aussi, la cour ducale à la suite des incidents que provoqua ce conflit.

Ils obtiennent ainsi des groupements d'une vérité ex-

traordinaire. Mais allez donc appliquer ceci sur nos théâtres et exiger même d'un comédien de cinquième ordre qu'il meuble le salon de la princesse de Bouillon ! Et l'on est contraint de nous servir de braves gens qui ne savent guère ce qu'il font là ni pourquoi ils y sont. Je connais ça ; je figurais dans le temps aux Français avec Mevisto ; nous allions ainsi voir de plus près les comédiens qui nous enthousiasmaient de la salle.

Eh bien ! les Meininger s'y plient ! Mlle Lindner, leur étoile, jouant la scène du Temps dans un *Conte d'hiver* figurait au tableau du lit de justice, mimant une femme du peuple avec autant de conscience et de soin qu'elle en apportait le lendemain soir à interpréter le rôle capital d'Hermione dans la même pièce.

Voilà le secret de leurs foules qui sont absolument supérieures aux nôtres. Et, je crois bien que, si vous aviez vu l'arrestation de Guillaume Tell et la scène de la pomme, vous auriez été ravi comme moi.

Il y avait dans ce *Guillaume Tell* une autre chose superbe : le meurtre de Gessler, arrêté sur un praticable étroit, formant chemin creux, à huit mètres au moins de la rampe, par une mendiante et ses deux enfants qui jouaient de dos une longue scène de supplication, barrant la route de leur corps, pendant que Tell visait Gessler. Vous auriez convenu là qu'un dos montré à propos donne bien au public la sensation qu'on ne s'occupe pas de lui et que c'est arrivé.

Pourquoi ces choses naïves, logiques et pas du tout coûteuses ne viendraient-elles pas remplacer ces insupportables conventions que tout le monde subit chez nous sans savoir pourquoi ?

Le mot de *mécanique* dont s'est servi M. Claretie ne me semble pas très juste. Est-ce qu'à la Comédie, où certaines œuvres se répètent des mois entiers, tout n'est pas réglé mécaniquement ?

La mécanique des figurations est supérieurement

perfectionnée dans les foules des Meininger, voilà tout.

La seule et sincère objection que je trouve à leur faire est celle-ci : c'est que, dans ce même *Guillaume Tell*, par exemple, Schiller ayant écrit un rôle pour la foule, tous les figurants criaient la même phrase et en mesure. C'est lourd et faux. Mais ne pourrait-on résoudre les répliques de cette foule en une rumeur savamment combinée ?

Si nous lui faisions crier : « Vive Gambetta ! » par exemple, savez-vous ce que je ferais ?

Je diviserais mes deux cents comparses en une dizaine de groupes, si vous voulez : des femmes, des enfants, des bourgeois, etc. Je ferais partir ces bourgeois *Vi*..., les femmes, accélérant le rythme, commenceraient lorsque les autres attaquent *gam* et je ferais traîner les gamins cinq secondes après tout le monde. C'est, en somme, un chœur à règler. Je suis bien sûr que la salle entendrait dans une grande rumeur : *Vive Gambetta* ! et si, comme le font les Meininger, les attitudes, les gestes, les groupements étaient diversifiés et variés avec le même soin, nul doute que l'effet *général* et *vrai* ne se produisît.

Dans les tableaux d'ensemble, le protagoniste tenant la scène peut rendre les silences vrais par un geste, un cri, un mouvement. Et si la foule écoute et voit l'acteur, au lieu de regarder dans la salle, ou, comme à la Comédie-Française, de contempler les sociétaires avec une muette, mais visible déférence, on trouvera naturel qu'elle écoute et que deux cents personnes se taisent ensemble, dominées pour entendre un personnage qui intéresse chacun.

Je ne connais rien en musique ; mais on m'a dit que Wagner avait, dans certains opéras, des chœurs à multiples parties et que chaque série de choristes personnifiait un élément distinct de la foule, se fondait dans un ensemble parfait. Pourquoi, dans le théâtre parlé, ne

ferions-nous pas ça ? M. Emile Zola le voulait pour *Germinal* et ne l'a pas pu pour des motifs budgétaires que faisaient valoir les directeurs. Son dessein était de *répéter longtemps* les ensembles sous la conduite de comédiens figurants. Vous voyez, c'était le procédé des Meininger.

Notez que je ne suis pas du tout emballé, comme on dit sur eux. Leurs décors très criards, mais curieusement plantés, sont infiniment moins bien peints que les nôtres. Ils abusent des praticables et en fourrent partout. Les costumes, splendides lorsqu'ils sont purement *historiques*, et d'une richesse bête d'ailleurs, sont presque toujours d'un goût choquant, lorsque, les documents n'existant pas, il faut faire œuvre d'imagination et de fantaisie.

Leurs effets de lumière, très réussis, sont le plus souvent réglés avec une naïveté épique. Ainsi, un fort beau rayon de soleil couchant, venant éclairer une très belle tête de veillard mort dans son fauteuil, passait tout à coup au travers d'un vitrail, sans gradations, au moment précis où le bonhomme venait d'expirer, uniquement pour faire tableau.

Ainsi encore, après une pluie torrentielle extraordinaire, obtenue par des projections électriques, j'ai eu le chagrin de voir l'eau s'arrêter brusquement, sans transition.

C'était plein de choses de ce genre. Le même tapis de scène servant pour tous les actes ; les roches de la Suisse posées sur les costières ; ça sonnait le plancher dans les montagnes...

Les comédiens sont convenables et rien de plus ; plusieurs portent mal le costume , tous les montagnards avaient les mains blanches et des jarrets aussi nets, aussi propres qu'à l'Opéra-Comique.

On me paraît, dans le recrutement des artistes, avoir surtout souci des voix fortes et des épaules larges, pro-

pres à draper magnifiquement les étoffes merveilleuses que le duc achète lui-même et pour lesquelles il fait de véritables folies. Il a, dit-on, dépensé 75,000 thalers pour la *Marie Stuart*, de Schiller.

Les artistes n'ont, pour la plupart, qu'une fort mince éducation préparatoire. On cite les deux ou trois qui ont étudié à Vienne. Mlle Lindner, dont je parlais tout à l'heure, était danseuse, il n'y a pas longtemps, et ne se doutait pas qu'elle serait appelée comme ils disent, la *véritable pucelle d'Orléans*. Presque tous, la bonne moitié au bas mot, débutent sans autre éducation scénique qu'une année ou deux employées à figurer et à jouer de petits rôles.

Je les attendais beaucoup, naturellement, au *Malade imaginaire*, qu'ils avaient affiché et qu'ils n'ont pas donné. Dans la *Douzième nuit et* le *Conte d'hiver*, ils nous ont montré trois comiques, dont l'un, Carl Gorner, est de premier ordre.

Leur répertoire est fort varié. Ils ont même joué, à Meiningen, les *Revenants* d'Enrik Ibsen, dont j'ai une traduction. Le duc avait eu l'idée, *très théâtre libre*, de faire représenter ce drame à huis clos, devant l'auteur et les critiques de la presse allemande invités. La pièce n'a pu être jouée publiquement, car elle est fort subversive, et je crois bien qu'au mois d'octobre elle vous étonnera un peu vous-même.

Un autre détail fort caractéristique : c'est la défense formelle faite aux comédiens et aux comparses de dépasser le cadre proprement dit de la scène, et je n'en ai pas vu un seul, en une douzaine de soirées, avancer le pied à deux mètres du souffleur. Défense aussi de regarder dans la salle, d'ailleurs obscure. Presque toutes les scènes principales se jouent au troisième plan, les comparses tournant le dos et fixant les acteurs occupés au fond de la scène.

Ça ne ressemblait en rien à ce que nous voyons à Paris

et j'aurais aimé que vous fissiez le voyage. Vous auriez rapporté, sur ces questions techniques, des réflexions personnelles, utiles pour les gens du bâtiment, curieuses pour les autres. On m'a dit à Bruxelles que M. Porel était venu. Les grands directeurs auraient bien dû en faire autant avec leurs metteurs en scène. Chacun y aurait trouvé son compte.

Bien entendu, cher maître, cette lettre est tout à fait entre nous. J'ai seulement voulu vous montrer, en mauvais français, selon mon habitude, que je ne perds pas mon temps et que je tâte sérieusement avant de risquer quelque chose. Je vais mettre un peu de ce que j'ai vu là-bas dans le drame des Goncourt et dans la *Mort du duc d'Enghien* d'Hennique. J'espère que cela vous intéressera, si j'arrive à faire ce que je voudrais.

Votre tout dévoué et très reconnaissant,

ANTOINE.

Juillet 1888.

III. — LETTRE D'ANTOINE SUR LE ROLE DU COMÉDIEN

A Monsieur Le Bargy, Sociétaire de la Comédie-Française

Monsieur,

Vous avez bien voulu, ces jours-ci, par l'intermédiaire d'un ami commun, me faire connaître vos perplexités, relativement à une nouvelle œuvre de M. François de Curel, dont vous alliez avoir l'honneur d'interpréter le principal rôle à la Comédie-Française (1).

La personne choisie par vous venait m'exposer vos craintes au sujet de l'accueil possible du public. Vous jugiez le personnage que vous étiez chargé de réaliser trop peu sympathique et vous n'estimiez point la pièce jouable sans quelques modifications. Supposant, avec une bienveillance d'ailleurs flatteuse pour moi, que des relations personnelles avec M. de Curel pouvaient me donner quelque influence auprès de lui, vous espériez que j'aurais la chance, après m'être concerté avec vous, de lui faire accepter les remaniements que vous trouviez indispensables.

Je répondis, vous le savez déjà, que l'amitié qui me liait avec M. de Curel et l'estime qu'il pouvait témoigner au directeur du Théâtre Libre ne constituaient pas des

(1) Il s'agissait du rôle de *Charles Méran*, de *l'Amour brode*, représenté aux « Français » le 25 octobre 1893. Cette lettre a été écrite le jour de la répétition générale de la pièce.

titres pouvant justifier une intervention de cette nature. J'ajoutai que l'auteur de *l'Envers d'une Sainte*, des *Fossiles* et de *l'Invitée*, s'était, de l'avis général, affirmé écrivain dramatique d'un tel talent et d'une telle autorité que nous devions, vous et moi, respecter sa conception, quelque déconcertante qu'elle pût vous paraître. Je fis encore remarquer que votre doyen avait dirigé le travail des répétitions, qu'il tenait l'auteur en très grosse estime et que, puisqu'il avait le concert avec lui, amené la pièce à la veille de la première sans intervenir, on n'avait qu'à se taire, alors qu'un maître de cette autorité ne disait rien.

J'aurais certainement gardé secrète cette petite négociation, croyez-le, si elle ne révélait un état de choses qui a mené le théâtre en général et la Comédie-Française en particulier, à une crise aiguë que personne ne dissimule plus. Mais, en voulant bien faire accomplir auprès du directeur du Théâtre Libre la démarche que je rends publique ici, vous l'avez autorisé à dire son avis et je saisis avec empressement, monsieur le sociétaire, cette occasion de vous soumettre quelques réflexions.

Vous occupez au Théâtre-Français une situation déjà importante. Je ne parlerai pas, bien entendu, de votre talent qui ne fait point question ici. Je veux simplement examiner votre rôle de jeune sociétaire influent dans la grande maison.

J'entends fréquemment dire par des auteurs dramatiques : J'ai lu ma pièce à Le Bargy ; il s'en occupe ; elle lui plaît ; il me la fera jouer. Vos collègues du Comité eux mêmes vous témoignent une certaine déférence. Vos relations mondaines, votre apparent souci des manifestations nouvelles leur font volontiers espérer en vous un jeune guide très sûr et très renseigné.

La situation que vous occupez est donc, en somme, fort belle. Vous avez presque pleins pouvoirs et vous

pourrez, le jour où vous le voudrez, être, rue Richelieu, le porte-paroles et le champion des jeunes.

Or, voici qu'à la première manifestation importante, peut-être périlleuse, alors que vous êtes chargé de conduire un auteur devant le public, vous vous révélez troublé, incertain et méfiant.

Je sais que la tâche, cependant enviable, qui vous incombe est lourde et je sens bien que votre passé vous a mal préparé aux batailles. Je vous connais et je vous suis depuis votre apparition au Conservatoire, j'étais à votre premier prix, j'assistais à vos débuts et je n'ai cessé depuis de vous observer. Vous êtes entré dans la carrière par les portes dorées, sans luttes ; pensionné dès la classe de Delaunay, engagé de suite à la Comédie-Française, vous voici, à moins de trente-cinq ans, sociétaire et presque chef d'emploi.

Je conçois fort bien qu'une route aussi douce ne vous ait point affermi pour la période activement batailleuse où l'art dramatique vient d'entrer. Peut-être sentez-vous maintenant, dans le désarroi où vous a mis cette aventure imprévue, le tort que vous avez eu de ne pas sortir assez de votre foyer solennel pour regarder un peu dans la rue, où des gens de votre âge engageaient la lutte. Peut-être y eût-il eu pour vous grand intérêt à essayer d'observer et de comprendre les temps nouveaux, à suivre les escarmouches du dehors : elles préparent les batailles qu'il vous faut livrer aujourd'hui.

Souvenez-vous que les grands sociétaires qui furent vos éducateurs sont arrivés à l'admiration et à la gloire parce qu'ils ont lutté. Got est le solide et triomphant compagnon des batailles d'Augier et c'est pourquoi nous le vénérons tous. Vous ne deviendriez un artiste que dans les luttes ; c'est là que les soldats gagnent leurs galons.

L'occasion se présente merveilleuse.

Vous pouvez et vous devez, vous sociétaire, reprendre

sur un plus large et plus décisif théâtre les campagnes que nous engageons, nous, les bohêmes, sinon, vous allez vous trouver aussi vieux, aussi rétrograde que tant d'autres, sans avoir leur glorieux passé.

Vous entrerez ainsi dans la troupe des gens que nous devons haïr le plus, en ces temps de labeur et d'efforts, les fauts dévots et les faux jeunes, les critiques soi-disant d'avant-garde, plus fermés, plus intolérants que les autres; les directeurs adroits commerçants, les acteurs rusés, ménageant la chèvre et lechou, fabriqués à coups de poignées de mains.

J'imagine aisément votre étonnement à la lecture de cette lettre. Vous pensez que ces scrupules, ces inquiétudes dont vous vous sentiez envahi devant votre rôle, le soin que vous voulez bien prendre du sort de la pièce, l'examen et les critiques que vous lui fîtes subir en compagnie de vos amis, tout cela marque chez vous une conscience plus étendue des responsabilités qui vous incombent. Vous croyez de bonne foi vous être, par une semblable démarche, montré homme de théâtre studieux, clairvoyant et chercheur.

Le malheur est que vous confondez sans doute deux arts absolument distincts. Je voudrais, et ces réflexions n'ont pas d'autre but, tenter de vous convaincre que les comédiens ne connaissent jamais rien aux pièces qu'ils doivent jouer. Leur métier est de les jouer tout bonnement, d'interpréter le mieux possible des personnages dont la conception leur échappe; ils sont en réalité des mannequins, des marionnettes plus ou moins perfectionnées, suivant leur talent, et que l'auteur habille et agite à sa fantaisie. Certes, après de longues années, ils acquièrent, parfois, une sorte d'expérience toute matérielle, ils peuvent dire à un auteur pourquoi un personnage doit sortir ou rentrer à droite plutôt qu'à gauche, mais dans aucun cas, ils ne peuvent et ne doivent, sans

sortir de leur fonction propre, tenter de faire modifier un caractère ou un dénouement.

L'écart intellectuel entre le poète et son interprète est si infranchissable que jamais celui-ci ne satisfait complètement le premier. Il déforme toujours la vision de l'auteur qui accepte l'à peu près et se résigne le plus souvent devant l'impossible. Considérez que, si parfait que vous puissiez vous révéler dans le rôle qui vous effraie si fort, vous y resterez fatalement une figure qui pouvait être tout autre et aussi satisfaisante si la pièce avait été représentée sur une autre scène : dans les deux cas, pourtant, cette pièce n'en restait pas moins intégralement la même.

L'idéal absolu de l'acteur doit être de devenir un clavier, un instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré. Il suffit qu'une éducation technique toute matérielle ait assoupli physiquement son corps, son visage, sa voix, et qu'une éducation intellectuelle convenable l'ait mis à même de comprendre simplement ce que l'auteur le charge d'exprimer. S'il lui est demandé d'être triste ou gai, il doit, pour être un bon comédien au sens exact du mot, exprimer supérieurement la tristesse ou la gaîté sans apprécier pourquoi ces sentiments lui sont demandés. Cela, c'est l'affaire de l'auteur, qui sait ce qu'il fait et qui reste seul responsable devant le spectateur. Vous admettrez encore avec moi que l'art du comédien, ainsi ramené à ses limites, reste encore singulièrement honorable et difficile.

Pour retourner à votre cas, vous avez donc eu tort d'examiner et de critiquer une pièce librement conçue, pour des motifs que vous ignorez, par un écrivain de talent. Et comme on ne saurait bien faire deux choses à la fois, ces préoccupations étrangères vous ont troublé et pouvaient vous placer dans l'impossibilité de donner à l'auteur tout ce qu'il est en droit d'attendre de son interprète : la sincérité et la foi dans l'œuvre qu'il a mise

en vos mains pour la traduire au public. Vous m'apparaissez depuis ce moment comme une sorte de soldat qui critiquerait son général sans connaître l'ensemble de la lutte, se battrait sans ardeur, gagnerait la bataille en croyant la perdre, ou, en cas d'échec, subirait la défaite sans ennui.

Et si, après m'être adressé ainsi à vous, comme pouvait convenablement le faire un camarade de votre âge, je n'avais pu réussir à vous convaincre, le directeur du Théâtre Libre appellerait sur ce qui suit l'attention du sociétaire.

Dans le profond malaise qui trouble le théâtre actuel, il vous est loisible de démêler quelques symptômes assez alarmants. Vous vous trouvez à la Comédie-Française le représentant le plus autorisé d'une pléïade à peine au milieu de sa carrière, un peu en péril sur un bateau glorieux certes, mais qui fait eau de toute part. Si de vous-mêmes, vous et vos jeunes camarades, vous ne prenez résolument le fil de la révolution qui s'ébauche et à laquelle nous travaillons au dehors, vous verrez ceci : les pouvoirs publics intervenant, contraints par l'opinion, — le décret de Moscou qui vous abrite révisé de fond en comble et la Comédie-Française reconstituée sur des bases plus modernes. Vous risquerez, à cette heure-là et dans ce grand bouleversement, d'être réduits à l'état d'épaves inutiles et sans valeur. Et si vous restez sceptique encore, mesurez le chemin parcouru depuis dix ans et demandez-vous ce qui se passera dans les dix années qui vont suivre, alors qu'auront disparu les deux ou trois grands artistes derrière lesquels vous vous abritez.

Sur ce, mon cher camarade, bon succès et croyez à toute la sympathie de votre dévoué.

A. Antoine.

Paris, le 24 octobre 1893,

En attendant que le Comité de lecture soit rétabli à la Comédie-Française, grâce aux incidents du « Foyer », à la question posée à M. Doumergue par M. Paul Meunier, au projet préparé, dans ce sens, par M. Claretie lui-même, n'est-il pas curieux de constater que — « les pouvoirs publics intervenant, contraints par l'opinion, » — l'abolition de ce Comité, décrétée, huit ans après la lettre d'Antoine, — en Octobre 1901, — privait les Comédiens du Théâtre-Français d'une de leurs plus belles prérogatives et commençait l'œuvre de révision prévue par le Directeur du Théâtre Libre?

IV — INCIDENTS PARLEMENTAIRES

SÉNAT

Séance du lundi 22 décembre 1890.

. . . .
. . . .

M. Halgan. — Je demande la parole.

M. le président. — La parole est à M. Halgan.

M. Halgan. — Messieurs, M. le rapporteur général du budget nous donnait l'autre jour un conseil qui n'a pas été accepté par tous nos collègues : il nous disait : « N'entrez pas dans les détails, contentez-vous d'envisager les lignes principales du budget ; recherchez l'idée philosophique qui a présidé à sa création. Tel est le rôle qui convient aux membres du Sénat. »

Pour ma part, je n'ai pas cru devoir adopter une pareille ligne de conduite...

M. le rapporteur général. — Vous exagérez !

M. Halgan. — Sans doute, il est opportun de considérer le budget de haut, d'examiner si on fait de bonne politique et par conséquent de bonnes finances. Mais n'est-il pas vrai que, en scrutant les détails, on arrive à reconnaître si des abus ont été commis, si on a fait un judicieux emploi des deniers publics.

Malgré la hâte qui nous est imposée, j'ai pu étudier le budget des beaux-arts. Or, parvenu au chapitre 16, grande a été ma surprise en constatant le nombre, la nature des théâtres subventionnés.

Je ne parle pas, bien entendu, des quatre théâtres dits nationaux : le Grand Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Fran-

çais et l'Odéon, pour lesquels vous venez de voter cette somme de 1.475.000 fr. Les années précédentes, plusieurs de nos honorables amis de la droite s'étaient appliqués à démontrer, certes avec raison, combien cette charge était énorme, et aussi pour quels motifs elle devrait incomber, pour une partie du moins, non pas aux contribuables des départements, mais bien aux habitants de Paris eux-mêmes, qui en tirent plus particulièrement profit (*Très bien ! très bien ! à droite.*)

Leurs avis n'ayant pas été écoutés, ils n'ont pas cru devoir les renouveler.

Mais mes observations concernent d'autres théâtres, en faveur desquels une subvention est prise sur les fonds fournis par le chapitre 16 et notamment l'un d'eux qui jouit de ce privilège depuis le 1er octobre dernier.

Voici le texte de la lettre que, à cette date, M. le ministre des beaux-arts adressait au directeur de ce théâtre :

« Monsieur le directeur,

« J'ai l'honneur de vous faire savoir que, par arrêté en date de ce jour, je viens de vous allouer une indemnité de 500 fr., représentant l'abonnement de quatre fauteuils, dont deux pour le ministère et deux pour la direction des beaux-arts.

« Je suis heureux de constater, par cette marque d'intérêt, les services que vous rendez à l'art dramatique.

« Recevez, etc.

« Pour le ministre :
« *Le directeur des beaux-arts*,
« G. LARROUMET. »

La somme allouée n'est pas considérable, j'en conviens, mais à côté de la promesse de subvention, il y a, remarquez-le, messieurs, des félicitations et des encouragements au sujet de services rendus à l'art dramatique.

M. le marquis de l'Angle-Beaumanoir. — C'est Guignol ? (*Rires à droite.*)

M. Halgan. — Eh bien, messieurs, vous serez, comme moi, douloureusement impressionnés en apprenant que le théâtre dont il s'agit est le Théâtre Libre. (*Exclamations à droite.*)

J'entends déjà M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts m'arrêter et me dire : « On voit bien que la tribune est occupée par un de ces conservateurs qui s'opposent à la marche en avant, qui n'aiment pas le progrès. » (*Rires à droite.*)

Vous vous trompez, monsieur le ministre, nous autres, conservateurs, nous ne sommes ni des obscurantistes, ni des rétrogrades, nous savons apprécier le talent là où il se rencontre ; nous savons qu'il ne faut pas enfermer l'art et les lettres dans le cercle étroit du convenu, qu'il y a lieu de chercher, par des tâtonnements souvent longs, des sentiers conduisant au delà de ce qui existe. Mais ce que nous n'ignorons pas non plus, c'est que les hommes, chargés de la direction d'un grand pays comme la France, sont les gardiens nés de la morale publique et que, s'ils veulent devenir des Mécènes, ils doivent s'efforcer de remplir ce rôle avec la plus grande circonspection.

Je suis fâché, Monsieur le ministre, de déclarer ici, publiquement, que vous avez manqué de cette qualité si nécessaire. Mon affirmation s'appuie sur des témoignages les plus sérieux ; ils émanent des critiques les plus autorisés, ceux qui traitent les questions théâtrales et littéraires dans les journaux chers aux membres de la majorité de cette Assemblée.

Permettez-moi, par exemple, messieurs, de porter à votre connaissance les commentaires inspirés par la première pièce représentée presque aussitôt la réception de la lettre ministérielle.

Afin de lui donner plus de valeur à vos yeux, je prends naturellement cette citation dans un journal républicain :

« Le Théâtre Libre a rouvert ses portes hier soir. Foule nombreuse. La pièce d'inauguration serait du domaine de celui de nos collaborateurs qui rend compte des séances de l'Académie de médecine....

« Je préfère garder le silence sur la pièce. C'est un amas de vilenies et d'ordures, vraiment jetées à la face du public. Il m'a semblé qu'il n'y avait pas, dans tout cela, ombre de psychologie et de vérité. Je n'en répondrais pas. J'ai été si révolté, si écœuré de tant de malpropretés accumulées à plaisir et comme par bravade, que j'avoue n'avoir pas bien pris garde au mérite de la pièce, s'il y en a...

« Je ne me crois pas obligé de conter par le menu cette histoire qui est d'une rare indécence ; le mieux est de n'en rien dire.

« Je souhaite que le directeur nous offre des pièces plus acceptables, qui n'aient pas l'air d'être un défi aux convenances les plus élémentaires. »

Je pourrais multiplier ces appréciations. La plupart des pièces représentées, à quelques exceptions près, ont été écrites dans le même esprit.

Je me contenterai de vous lire l'analyse de la pièce qui a précédé l'acte de munificence, suivant moi si critiquable.

« Je ne dirai pas grand'chose de ce dernier ouvrage. M. A.. a eu tort de le jouer à moins qu'il n'ait eu pour arrière-pensée de démontrer au public combien était nécessaire le maintien de la censure.

« Les « chapons » sont des bourgeois de Versailles qui, durant l'occupation de la ville par les Allemands, ont eu à loger trois soldats prussiens.

« M. et Mme Barbier ont une vieille bonne qui, depuis vingt ans, est à leur service ; elle a eu un de ses frères tué à Forbach ; elle déclare que, si elle tenait un Prussien, elle se vengerait. Ses maîtres la jettent à la porte sans lui donner le temps de faire ses malles ; ils la forcent à partir au petit jour par une pluie battante, et comme ils la regardent, ravis, qui s'éloigne sous l'averse, ils voient leurs trois Prussiens qui défilent.

« Comment, s'écrie l'un d'eux sur un ton de compassion, ils vont à l'exercice d'un temps pareil ?

« — Parfaitement.

« — Les pauvres gens ! »

« Et le rideau tombe, ajoute le critique. — C'en était trop. Ce dernier mot a déchaîné un vacarme furieux.

« Le directeur est inexcusable d'avoir jeté, en jouant cet ouvrage, un défi au public.

« Aucune raison d'art ne l'y engageait. Il n'y a pas ombre d'observation, ni de style, ni de talent d'aucune sorte. Il y a des ordures qui ont au moins pour elles d'être ciselées par un véritable artiste. C'est ici de l'immonde sans excuses. »

Ici donc, c'est non seulement les principes de la morale

qui sont foulés aux pieds, mais également le sentiment sacré du patriotisme.

Évidemment, monsieur le ministre, mieux éclairé que par le passé, vous allez monter à la tribune afin de reconnaître votre erreur et d'annoncer que cette subvention, accordée par suite d'une méprise, ne sera pas renouvelé en 1891. Vous aurez, de ce chef, réalisé une double économie, une économie d'argent, d'abord. Certes, il ne s'agit pas d'une somme considérable, cela est vrai ; mais quand on s'apprête à confisquer l'argent destiné à secourir les malades et les indigents, quand on décrète des impôts nouveaux et des emprunts, la moindre économie devient précieuse aux yeux des contribuables.

Et puis, si votre conduite était différente, à quoi servirait-il de vous signaler des abus si évidents, si indéniables ?

Mais il y a une seconde économie, suivant moi bien plus importante encore, c'est une économie de dignité. (*Très bien à droite.*)

Jetez un regard autour de vous, parcourez par la pensée les pays civilisés, je vous défie de citer un seul gouvernement, un seul, qui subventionnerait, qui encouragerait la représentation à huis clos d'œuvres analogues à celle dont je viens de parler. (*Marques nombreuses d'approbation sur les mêmes bancs.*)

M. le président. — La parole est à M. le commissaire du Gouvernement.

M. Larroumet, *directeur des beaux-arts, commissaire du Gouvernement.* — Messieurs, je ne fais aucune difficulté de reconnaître, avec l'honorable sénateur qui descend de la tribune, qu'il a été joué, l'été dernier, au Théâtre Libre, une pièce qui a excité, chez les spectateurs de ce théâtre et dans la presse, une impression des plus pénibles.

Mais je prie le Sénat de considérer que la responsabilité du ministère des beaux-arts ne saurait être engagée par cette pièce, car elle n'a point été jouée sur une scène subventionnée, comme l'a dit l'honorable M. Halgan, mais dans une sorte de cercle dramatique où des amateurs d'art théâtral vont entendre, suivant leur goût personnel et sous leur seule responsabilité, des pieces qui ne sont portées que par exception devant le grand public.

A côté d'une pièce fâcheuse et de plusieurs autres qui

peuvent être contestées par la nature des sujets et celle de la forme, il importe de remarquer que l'institution dramatique dont il s'agit en a joué beaucoup de très intéressantes et plusieurs qui réalisent des idées originales et fortes, dont l'action s'est déjà fait sentir sur la littérature dramatique.

Elle a ainsi révélé des talents d'auteurs et d'acteurs qui, sans cette occasion de se produire, seraient restés ignorés, car aucun autre théâtre ne leur eût donné une hospitalité aussi large et aussi libre.

Pourquoi l'administration des beaux-arts a-t-elle accordé au Théâtre Libre, non pas une subvention, mais un encouragement sous forme d'abonnement ? D'abord, messieurs, par une nécessité d'information.

Il importe que l'administration des beaux-arts puisse entrer au Théâtre Libre, lorsqu'elle le juge nécessaire ; il importe qu'elle puisse se faire une opinion sur le genre de pièces qui s'y jouent, afin que, le jour où une des pièces représentées sur ce théâtre est portée sur une scène ordinaire, nous puissions décider en connaissance de cause si la représentation publique offre ou n'offre pas d'inconvénients, au point de vue des intérêts élevés que signalait l'honorable orateur.

D'autre part, il importait que l'Etat fît connaître au Théâtre Libre l'intérêt littéraire qu'il lui portait.

Je dois cependant faire observer qu'à l'époque où fut adressée au Théâtre Libre la lettre de l'administration, la pièce dont parlait l'honorable M. Halgan n'avait pas encore éte jouée : publiée seulement en octobre, cette lettre est du mois de mai et la pièce est du mois de juin. Il aurait bien pu se faire que si la pièce avait été jouée plus tôt, notre lettre n'eût pas été conçue dans les termes élogieux qui vous ont été lus. L'impression de cette pièce eût été trop présente et trop fâcheuse. (*Très bien ! très bien !*)

Cependant, messieurs, je dois déclarer que l'ensemble des essais dramatiques poursuivis au Théâtre Libre justifie l'éloge donné par l'administration des beaux-arts à l'artiste original, actif et convaincu qui dirige ce théâtre. J'espère donc que le Sénat voudra bien reconnaître avec le Gouvernement qu'il y a pour l'administration des beaux-arts nécessité, je ne dirai pas de surveiller, mais de savoir et d'étudier ce qui se fait au

Théâtre Libre, comme aussi de lui témoigner son intérêt, lorsqu'il s'y fait de bonnes choses. (*Approbation à gauche*).

M. Lacombe. — La surveillance ou l'étude peuvent avoir lieu sans qu'il soit nécessaire de prendre un abonnement.

M. Halgan. — Je demande la parole.

M. le président. — La parole est à M. Halgan.

M. Halgan. — Messieurs, M. le directeur des beaux-arts ne s'est pas contenté de plaider devant le Sénat les circonstances atténuantes (*très bien ! à droite*) ; il a, de plus, au début, commis une erreur : « Nous n'avons pas, prétend-il, donné un véritable encouragement. »

Voilà une assertion bien difficile à admettre !

Quoi de plus clair, en effet, que le sens de la dernière phrase de la lettre ministérielle :

« Je suis heureux de constater, par cette marque d'intérêt, les services que vous rendez à l'art dramatique. »

Et cette lettre laudative, monsieur le commissaire du Gouvernement, vous l'avez écrite au lendemain du jour où l'on tournait en ridicule, où l'on déniait le patriotisme français !

En vain vous affirmez la nécessité d'avoir un certain nombre de billets afin que des membres de l'administration assistent aux représentations, afin que des rapports soient faits au ministre...

M. le marquis de l'Angle-Beaumanoir. — Il suffirait d'y envoyer un agent des mœurs ! (*On rit.*)

M. Halgan. — Un seul inspecteur des beaux-arts suffirait.

En réalité, vous avez voulu décerner un encouragement. Vous le niez encore : mais la meilleure preuve, c'est l'autorisation que vous avez accordée au destinataire de donner aux éloges ministériels toute la publicité possible par la voie de la presse.

Je m'attendais, je vous l'avoue, à recevoir satisfaction, à entendre M. le ministre ou M. le commissaire du Gouvernement m'annoncer que la subvention ne serait pas renouvelée en 1891. Puisque l'on m'oppose un refus, je me vois, à regret, obligé de proposer un amendement qui consistera à modifier le chiffre du crédit porté au chapitre en discussion ; ce chiffre serait de 99,500 fr. au lieu de 100.000 fr.

Prenez-y garde, messieurs : si vous ne votez pas cet amen-

dement, vous vous rendrez solidaires de M. le ministre et de M. le directeur des beaux-arts, et vous vous déclarerez les patrons du Théâtre Libre ! (*Très bien ! très bien ! à droite. — Vives protestations à gauche.*)

M. le président. — L'amendement de M. Halgan ayant été présenté au cours du débat, je dois consulter le Sénat sur la prise en considération

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. — Monsieur le président, je demande la permission de faire une simple observation de ma place.

M. le président. — La parole est à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

M. le ministre. — Je tiens à dire, messieurs, que si nous n'avons pas fait à l'honorable M. Halgan la réponse qu'il nous a demandée, c'est que nous songeons à un intérêt dont il ne nous paraît pas s'être suffisamment préoccupé ; je veux dire à l'intérêt des auteurs, des jeunes auteurs qui trouvent dans cette maison des occasions de se produire et de faire connaître leur talent. (*Vive approbation à gauche.*) Il y en a qui ont eu des torts.

M. Halgan. — Tous ! (*Non ! non ! sur plusieurs bancs.*)

M. le ministre. — Non pas tous ! Il a été donné là un grand nombre de pièces, dont quelques-unes très intéressantes. Elles ont été représentées dans des conditions particulières qu'on a rappelées tout à l'heure, c'est-à-dire, non pas devant le public, mais les portes fermées, devant des associés; et dans le nombre il y en a eu plusieurs de critiquables, et une de réellement condamnable, je n'hésite pas à le dire.

M. Halgan. — Les pièces condamnables ont été très nombreuses.

M. le ministre. — Mais le Sénat doit-il aller pour cela jusqu'à marquer, par un vote solennel, sa volonté de prononcer contre le Théâtre Libre lui-même une sorte de condamnation ? (*Non ! non ! à gauche.*)

En vérité, messieurs, je ne le crois pas. Je ne pense pas qu'il soit possible pour vous de voter une diminution de crédit qui aurait cette signification d'inviter le ministre à retirer l'encouragement qu'il a accordé à une scène dont l'existence, je le répète, profite à un certain nombre de jeunes auteurs,

et, par conséquent, à l'art dramatique en général. (*Très bien ! très bien ! sur les mêmes bancs.*)

M. Halgan. — Messieurs, je crois inutile de répéter à nouveau combien il nous paraît bon, utile, indispensable d'encourager les talents littéraires, de participer aux progrès de l'art. Si je reprends encore une fois la parole, c'est afin de détruire l'assertion qui nous a été opposée. Il ne s'agit pas de faits isolés ; la plupart des pièces du répertoire du Théâtre Libre sont condamnables. Deux ou trois seulement font exception et seraient susceptibles d'être représentées en public. J'ai donc rempli un devoir en signalant cette situation, en demandant qu'une subvention, prise sur les deniers des contribuables, ne soit pas accordée. Je maintiens donc mon amendement. (*Très bien ! très bien ! à droite.*)

M. le président. — Je consulte le Sénat sur la prise en considération de l'amendement de M. Halgan.

(L'amendement n'est pas pris en considération.)

(***La séance continue***).

Quatre jours après, l'*Evénement*, rendant compte de la séance, concluait en ces termes :

. . . .

. . . .

La participation de l'Etat dans les dépenses du Théâtre-Français et de l'Odéon dépasse sensiblement le prix de la location de quatre places, ces places, contrairement à une locution connue, fussent-elles louées plus cher qu'au bureau. Or, on sait l'accueil encourageant que reçoivent les *jeunes* quand, dans leur audace juvénile, ils affrontent le seuil de ces édifices redoutables, où les poètes ne pénètrent généralement que les jours de révolution.

Du moment que M. Antoine remplit l'office que refusent énergiquement d'accomplir les théâtres nationaux, la subvention plus que modeste qui lui est allouée s'explique d'elle-même, et il devient aussi injuste d'en combattre le principe que puéril d'en discuter la quotité.

(*L'Evénement*, 27 décembre 1890.)

CHAMBRE DES DÉPUTÉS

Séance du samedi 24 janvier 1891

. . . .

QUESTION ADRESSÉE A M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

M. le président. — La parole est à M. Millerand pour adresser une question à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui l'a acceptée.

M. Millerand. — Messieurs, la censure a interdit la représentation de la pièce que M. Jean Ajalbert a tirée du roman de M. Edmond de Goncourt : *la Fille Elisa*.

Je ne veux pas à ce propos renouveler les attaques connues contre la censure ; qu'on soit convaincu de sa nécessité ou qu'on pense au contraire — comme c'est mon avis — qu'elle elle inutile quand elle n'est pas malfaisante (*Très bien ! sur divers bancs à gauche.*), la question sur laquelle je me permets aujourd'hui d'attirer l'attention des défenseurs comme des adversaires de la censure, est celle de savoir si elle a usé avec tact et à propos des pouvoirs qui lui sont conférés, en interdisant *la Fille Elisa*.

On a dit, messieurs, que l'interdiction de *la Fille Elisa* était la suite et la conséquence d'un incident de la récente discussion du budget au Sénat. Un membre de la droite, M. le sénateur Halgan, avait posé à ce moment à M. le Directeur des beaux-arts une question assez vive, et qui, s'il faut donner mon impression personnelle à la lecture des débats, avait paru embarrasser quelque peu ce haut fonctionnaire (*Sourires*), au sujet d'une subvention modeste de 500 fr. que l'administration des beaux-arts donne annuellement au Théâtre Libre sous forme d'abonnement à quatre fauteuils. M. le directeur des beaux-arts a répondu que ce n'était pas là une dépense de luxe, mais une dépense d'utilité administrative, que ces quatre fauteuils étaient destinés à quatre fonctionnaires qu'on envoyait là pour pouvoir dire à l'administration supérieure si les pièces qu'on y jouait pouvaient être représentées en public sans inconvénients, et l'interdiction de *la Fille Elisa* aurait été la démonstration de l'utilité de cette allocation de 500 fr.

Messieurs, j'écarte cette hypothèse. Je chercherai uniquement dans l'examen même de la pièce quels sont les motifs qui ont pu dicter à la censure sa décision. L'interdiction ne peut avoir été provoquée que pour deux motifs : à cause des idées que les auteurs y défendent, ou à cause de la forme dont ils les ont revêtues.

Ce ne peut être à cause de la forme, et cela pour deux raison essentielles.

La première, c'est que la censure n'a demandé de ce chef aucune modification aux auteurs.

Je sais bien que nous avons entendu dire et que nous avons même lu à ce propos que la censure avait quelque scrupule à demander des modifications aux auteurs ; que c'était à eux de faire, dans les pièces qu'ils lui soumettaient, les modifications qu'ils devineraient nécessaires et à les rapporter ensuite à la censure jusqu'au jour où celle-ci, satisfaite, donnerait l'*exeat*.

C'est une théorie nouvelle : car, il y a deux ans seulement, lorsque l'un des auteurs de *la Fille Elisa*, M. Edmond de Goncourt, sous le ministère de M. Lockroy, donnait au théâtre de l'Odéon *Germinie Lacerteux*, la censure n'hésitait pas à proposer à M. Edmond de Goncourt certaines modifications que, contraint et forcé, il acceptait. Et, en cela, la censure ne faisait que remplir le plus simple et le premier de ses devoirs. Les censeurs sont payés en effet pour censurer, et si, par un scrupule inédit, ils prétendent aujourd'hui qu'ils ne peuvent se résigner à faire des coupures dans les ouvrages qui leur sont soumis, je me permettrai de dire que ce n'est qu'une hypocrisie de plus qui leur permettrait de prononcer, comme ils l'ont fait en interdisant *la Fille Elisa*, des arrêts de mort qu'ils seraient dispensés de motiver. (*Très bien ! sur divers bancs à gauche.*)

Pourquoi donc n'ont-ils pas indiqué aux auteurs les passages qui les choquaient dans cette pièce ?

Eh bien, messieurs, permettez-moi de vous le dire, c'est parce que s'ils avaient abordé la question par ce côté l'accord aurait été trop facile.

Avant la représentation, alors que le titre même de la pièce comme le bruit fait autour du roman donnaient à penser aux amateurs de scandale que son apparition n'irait peut-être pas

sans bruit, M. Edmond de Goncourt fut interrogé par un journaliste pour savoir ce qu'il fallait croire de ces rumeurs, et voici ce que M. Edmond de Goncourt répondait :

« Ceux qui ont attendu cela seront déçus ; on ne verra pas, comme on en a fait courir le bruit, l'intérieur de certaine maison...

« L'assassinat du soldat par Elisa se passe au cimetière de Boulogne. Il existe encore, ce cimetière, un coin ignoré du bois, plein, durant l'été, de verdure et de roses, sous lesquelles disparaissaient les tombes.

« Maintenant, vous pouvez bien dire que si on s'attend à des mots grossiers, à des expressions ordurières, à des tirades salées, on éprouvera quelque déception. La pièce est écrite en une langue absolument chaste... »

M. Dionys Ordinaire. — Le sujet ne l'est pas !

M. Millerand. — « Les oreilles les plus délicates n'y trouveront pas de quoi se blesser, quelque envie inavouée qu'elles puissent secrètement en éprouver. »

Et, messieurs, si l'on disait que l'auteur est peut-être suspect, étant donnée la faiblesse qu'un père, même spirituel, a toujours pour sa progéniture (*Sourires*), je répondrais en prenant la pièce elle-même. J'ai assisté à la répétition générale ; depuis l'incident imprévu de l'interdiction, j'ai lu et relu le premier acte, et cet acte, je l'ai lu et relu en me demandant ce que, si j'étais censeur, je pourrais bien trouver à biffer, les corrections que je pourrais indiquer aux auteurs. J'ai trouvé jusqu'à quatre passages rentrant dans cette catégorie ; vous allez voir que je peux, sans demander le huis-clos, les lire à la Chambre.

Je reconnais tout de suite que ces passages, la censure — puisque censure il y a — était autorisée à en demander la modification aux auteurs. Ce sont les seuls que j'ai vus, quant à moi ; si M. le ministre en a aperçu d'autres, il voudra bien le dire après moi à la Chambre.

Voici donc ce que j'ai trouvé. La Chambre peut se rassurer ; si j'allais trop loin, ce qui n'est pas mon intention, M. le président m'arrêterait. (*Mouvements divers.*)

M. Pierre Legrand. — Allez-vous donc introduire la censure à la Chambre ? (*On rit.*)

M. Millerand. — Un personnage de la pièce, Peurette

s'adresse à sa camarade Elisa et lui dit : « C'est drôle !... » On ne parle pas ce langage-là, je le reconnais, à l'Académie française, mais nous ne sommes pas, non plus, à l'Académie. (*Rires*). « C'est drôle ! j'aurais jamais cru ça de toi, que tu prendrais quelqu'un; j't'avais jamais connu personne; les hommes, les femmes, tu ne voulais rien entendre... J'pensais que t'étais pas faite pareille... T'as pris goût à la chose... » Voilà un passage sur lequel j'aurais compris qu'on fît des observations. (*Interruptions sur divers bancs.*)

Vous voyez, messieurs, que je suis aussi rigoureux que vous pouvez l'être vous-mêmes.

Second passage ; c'est le même personnage qui parle :

« Ah ben ! en v'là des histoires !... Est-ce qu'on n'est pas des femmes ?... On doit rien à personne... On n'a ni volé ni tué... A t'entendre, on serait des criminelles parce qu'on travaille en maison... » (*Rumeurs sur divers bancs.*)

Permettez, messieurs !

Un membre à gauche. — Demandez le huis-clos !

M. Millerand. — Je fais remarquer à nos honorables collègues que c'est précisément parce que, comme eux, j'ai cru que ces passages pouvaient être relevés par la censure que je les relève moi-même, et je répète que la censure, elle, ne les a pas relevés.

« Est-ce qu'on vaut pas mieux que des tas qu'il y en a, qui sont mariées ?... Avec ça qu'elles se privent ! »

Et enfin, voici deux autres passages, les derniers.

« Pigez-vous l'amoureuse ? » dit Peurette.

Et Elisa répond : « Oh ! c'est pas ça, va... Mais on est bien assez enfermée des quinze jours... J'tiens pas à passer la journée dans un caboulot... Il fait beau... J'préfère me balader. »

Et Peurette répond : « Tu sais, t'endors pas sur le rôti... Madame est pas commode, le dimanche... Faut rappliquer à l'heure... » (*Rumeurs diverses.*)

Supprimez ces quatre passages...

Un membre à gauche. — Supprimez tout, cela vaudra mieux !

M. Dionys Ordinaire. — C'est dégoûtant! purement dégoûtant.

M. Millerand. — Maintenant que j'ai cité les passages qui,

à la lecture, vous paraissent — et c'était mon avis — susceptibles d'être biffés par la censure, je vous fais observer, mon cher collègue, que je dis, précisément, que le rôle de la censure est d'indiquer aux auteurs les passages qui lui paraissent devoir être supprimés, mais qu'il n'est pas possible de lui donner le droit, dont elle n'avait jamais usé jusqu'à présent, de dire à un auteur : Je n'ai pas d'explications à vous donner ; à raison de la contexture générale de votre pièce, je refuse l'autorisation.

M. Georges Laguerre. — Pardon ! la censure avait déjà procédé de cette façon pour *Germinal !*

M. Millerand. — C'est vrai. Mais l'exemple que vous rappelez vient à l'appui de ma thèse, attendu que *Germinal,* qui avait d'abord été interdit, a été joué ensuite ; ce qui prouve que le danger n'était pas aussi considérable qu'on l'avait pensé tout d'abord.

Je comprends que quelques-uns de nos honorables collègues, comme M. Dionys Ordinaire, se révoltent contre l'opinion que j'apporte ici, et qu'ils m'accusent de parti pris. Je m'y attendais. Mais après le dialogue où j'ai signalé, je le répète, les seuls passages qui, à mon avis, peuvent l'être, voulez-vous que nous examinions les autres parties de la pièce, les autres détails qui pourraient donner lieu à la censure ? Ce n'est pas le lieu où se passe l'action ; vous avez vu tout à l'heure, d'après M. de Goncourt lui-même, quel il est.

M. Noël-Parfait. — C'est le sujet lui-même qui est immoral !

Un membre au centre. — C'est un mauvais sujet ! (*On rit.*)

M. Millerand. — Le sujet ! me dit M. Noël-Parfait. J'y viendrai tout à l'heure, et nous verrons quelles sont, sur ce point, les explications qu'on peut donner.

M. Noël-Parfait. — Sur le fond je pense comme le ministre.

M. Millerand. — Je dis, messieurs, que ce n'est pas le lieu où se passe l'action qui a pu arrêter la censure. Les personnages ?... Je reconnais volontiers que ce ne sont pas même des femmes du demi-monde qu'on voit dans la pièce ; ce sont des filles publiques.

Mais, pensez-vous, monsieur le ministre, qu'il soit moins

dangereux et moins démoralisant d'offrir à l'ouvrière honnête, qui a dépensé vingt ou quarante sous pour prendre sa place aux troisièmes galeries, le spectacle de la courtisane riche, heureuse, fêtée, que celui de la malheureuse rivée à sa maison de prostitution comme le forçat l'est au bagne ? (*Très bien ! très bien ! sur plusieurs bancs à gauche. — Rumeurs.*)

Lequel vaut mieux qu'elle sorte du spectacle avec une impression de répulsion ou de dégoût ou avec un sentiment de jalousie ou d'envie ? (*Approbation sur plusieurs bancs à gauche. — Interruptions au centre et à droite.*)

Voilà la question.

Et si ce n'est, messieurs, ni le lieu, ni les personnages, ni le dialogue qui ont pu motiver l'interdiction de la censure, est-ce qu'on dira par hasard que c'est cette situation qui, à la fin du premier acte, place en face de la fille Elisa l'amant qu'elle tue ? Je ne crois pas que M. le ministre puisse, pour justifier l'interdiction, nous apporter cette raison, quand aujourd'hui, de l'autre côté du boulevard, au théâtre des Variétés, avec le plus vif succès, on représente une pièce d'un académicien, qui contient au premier acte une scène galante où l'on dégrafe le corsage, en attendant le second, où l'on exhibe le reste. (*Très bien ! très bien ! à gauche. — Mouvements divers.*)

Il me semble que si l'on permet cela, — et ce n'est pas moi qui m'en plains... (*On rit*).

J'ai dit, au début de mes observations, que j'étais contre la censure ; il serait assez singulier que je vinsse à la tribune réclamer les rigueurs que je réprouve. (*Très bien ! très bien ! à gauche.*)

Ce que je critique, ce ne sont point les faiblesses de la censure ; ce qui me choque, c'est le rapprochement entre ce qu'elle permet et ce qu'elle défend.

Dira-t-on que je me suis trompé, que j'ai été égaré par le parti pris, que je n'ai pas vu tout ce qu'il y avait, au fond, d'immoral dans cette pièce ? Mon erreur, monsieur le ministre, a été celle de beaucoup d'autres plus compétents que moi, assurément, et — voulez-vous me permettre de le dire ? — plus compétents peut-être que vous-même.

Le lendemain de la représentation de *la Fille Elisa,* tous

les critiques ont donné leur opinion. Oh! la critique a été souvent assez dure, assez sévère, quelquefois peut-être justement, pour les pièces du Théâtre Libre, pour qu'on puisse faire appel à son jugement quand elle ne montre pas la même sévérité.

Eh bien, tous les critiques, moins un, ont trouvé qu'il y avait, dans cette pièce, les qualités les plus sérieuses ; aucun n'a pensé même qu'elle fût tellement immorale qu'on ne pût pas la représenter en public.

M. Dionys Ordinaire. — C'est l'admiration mutuelle.

M. Millerand. — Non, mon cher collègue, ce n'est pas l'admiration mutuelle, car votre ancien camarade, M. Francisque Sarcey, qui, dans ses feuilletons, a souvent critiqué très vertement les pièces du Théâtre Libre, pense aujourd'hui lui-même qu'il n'y aurait nul péril à permettre la représentation de *la Fille Elisa* ; il trouve seulement que ce n'est pas du théâtre. Vous entendez bien que je ne vais pas discuter cette thèse à la tribune ; ce que je veux retenir, c'est que les critiques des plus autorisés, des hommes comme M. Francisque Sarcey, comme Jules Lemaître, comme Henri Bauer, comme Céard, comme Albert Wolff, comme Ed. Lepelletier et beaucoup d'autres, ont été unanimes à déclarer que cette pièce ne justifie en aucune façon une pareille interdiction.

Et tenez, un de vos professeurs, monsieur le ministre, M. Emile Faguet, qui est, en même temps, un critique des plus distingués, écrit dans *le Soleil* — il ne s'agit ici, en aucune façon, bien entendu, d'opinions politiques ; je prends la presse de toutes les nuances, — M. Emile Faguet écrit ceci : « Le Théâtre Libre nous a donné un drame tiré du roman de Goncourt, *la Fille Elisa*. Il n'y a de vraiment bon que le second acte ; mais ce second acte est fait tout entier d'une plaidoirie de cour d'assises qui est une pure merveille de vérité, de réalité, de demi-parodie très légère et à peine sensible qui donne l'impression d'une extraordinaire exactitude ; c'est un bijou. »

Et notre distingué collègue, M. Henry Fouquier, allant plus loin que M. Faguet et que moi-même dans l'éloge, disait : « Cette plaidoirie est un véritable chef-d'œuvre. »

Il y a plus : quelques jours plus tard, dans une revue dont le nom seul indique avec quelle réserve notre collègue y par-

lerait de pièces qu'il croirait immorales, la *Revue de la Famille*, M. Fouquier publiait un article où il s'exprime ainsi sur *la Fille Elisa* :

« Il y a, malgré ce que le sujet a de triste, un grand talent dans *la Fille Elisa* adaptée à la scène par M. Ajalbert, d'après le roman de M. de Goncourt. Si on accepte le point de départ, c'est-à-dire l'étude d'un personnage de fille perdue — et je m'expliquerai tout à l'heure là-dessus — il faut reconnaître que l'étude est faite avec une sorte de pudeur inspirée par la pitié que le romancier ressent pour la malheureuse dont il décrit les misères...

« C'est la pitié, continue M. Henry Fouquier, qui donne une moralité à un tableau qui, sans elle, pourrait passer pour grossier. »

Et un homme qui n'a jamais été tendre aux choses cyniques et grossières, un critique qui, dans le même article, prend à partie, avec une vivacité singulière, une autre pièce du Théâtre Libre, M. de Lapommeraye, s'exprime ainsi sur *la Fille Elisa* :

« Est-ce là un sujet immoral ?... Oh ! je sais bien que, dans une partie du roman, on voit la fille Elisa dans le milieu où elle vit — on dirait mieux où elle se suicide — mais je vous assure que M. Edmond de Goncourt n'a point décrit ces « intérieurs » de façon à choquer le lecteur. C'est la pitié qui est éveillée, et non un autre sentiment. M. Jean Ajalbert, l'adaptateur, a suivi l'exemple de M. Edmond de Goncourt et a mis aussi, sauf en deux ou trois passages — ceux sans doute que j'indiquais tout à l'heure — beaucoup de sévérité dans l'exécution...

« De ces trois tableaux on emporte, je le répète, non une impression de scandale, mais une impression de pitié.

« Et au reste, de cette soirée du Théâtre Libre, il sort un enseignement qu'il est facile de tirer du rapprochement des œuvres jouées l'une après l'autre : *le Conte de Noël* et *la Fille Elisa*. Cet enseignement, qui est déjà connu, mais qu'on ne saurait trop vulgariser, c'est qu'en art le degré de la moralité est en raison directe, non de la chasteté du sujet, mais de la chasteté de l'exécution de ce sujet. »

Eh bien, messieurs, voilà ce qu'a pensé la critique, et si je vous ai donné lecture de ces extraits, c'est qu'ils sont à la

fois la justification la plus éclatante de l'opinion que je soutiens et la plus cruelle condamnation de la décision prise par la censure.

Oui, comme l'a dit M. de Lapommeraye, c'est une œuvre chaste que celle-là, triste assurément, mais il est rare qu'une œuvre triste soit une œuvre immorale — je n'en connais guère d'exemple. Ce n'est pas une œuvre grivoise, une œuvre polissonne.

Et, si ce n'est pas la forme, et on ne peut plus soutenir que l'interdiction a été prononcée pour cette raison, c'est donc alors, comme on l'indiquait dans des interruptions tout à l'heure, pour les idées que l'auteur a entendu défendre dans sa pièce ?

Oui, c'est vrai, *la Fille Elisa* est un cri de pitié et de justice en faveur de malheureuses qui, comme le dit quelque part un des personnages de la pièce, « sont courbées sous la triple fatalité de l'ignorance, de la maladie et de la misère » ; oui, *la Fille Elisa* est un acte d'accusation contre la société ; on peut le trouver violent et amer, je crois, quant à moi, qu'il renferme plus d'un trait juste.

Du reste, ce n'est pas M. Ajalbert ou M. de Goncourt qui a, pour la première fois, qualifié de « proxénète » la police qui surveille les maisons de prostitution. (*Rumeurs et exclamations sur divers bancs.*)

M. Emile Brousse. — Il y a donc ici des enfants qui ne peuvent pas entendre cette discussion ?

M. Millerand. — Je ne crois pas que mon langage soit de nature à choquer personne ici... (*Parlez ! parlez !.*)

L'épithète que je rappelle, ce ne sont pas les auteurs de *la Fille Elisa* qui l'ont, pour la première fois, appliquée à la police, c'est, — et je sais que je ne l'embarrasse nullement en rappelant ce souvenir, — c'est l'honorable collègue de M. le ministre de l'instruction publique, c'est M. Yves Guyot, dans son livre sur la prostitution. (*On rit.*)

M. Yves Guyot, dans ce même livre, a porté, sur la *Fille Elisa*, ce jugement que je trouve absolument juste...

M. Yves Guyot, *ministre des travaux publics.* —... et que je ne renie pas !

M. Millerand. —... Que vous ne reniez pas, j'en suis sûr : «*La Fille Elisa* a été un scandale parce que M. de Goncourt

a quitté la région du demi-monde où s'agitaient les dames à camélias, les lorettes, et autres lionnes, pour jeter un coup d'œil sur la fille pauvre. »

En effet, la question qui se pose devant la Chambre comme elle s'est posée devant M. le ministre est celle-ci : Il y a donc danger à laisser agiter au théâtre ces questions sociales !

(M. le ministre de l'instruction publique fait un signe de dénégation.)

Vous me dites non, monsieur le ministre. Eh bien, permettez-moi de vous le dire : Si ce n'est pas à cause des idées que vous avez interdit *la Fille Elisa*, j'attends avec curiosité de savoir pour quelle raison.

Comment ? ce serait dans l'intérêt de la moralité publique que la censure a interdit la représentation de *la Fille Elisa* ? Mais de quelle façon la censure protège-t-elle la moralité publique ? Tout le monde le sait !

Un membre à gauche. — Très bien ! très bien !

M. Millerand. — Comment ! la pudeur de la censure s'alarme parce que, dans un dialogue de pièce, on fait allusion aux maisons de prostitution ? Mais est-ce qu'elle-même ne permet pas que, sur dix ou quinze scènes, tous les soirs, on amène devant la rampe des troupeaux de femmes à moitié déshabillées... (*Très bien ! très bien !*)... et, par un progrès tout récent, dans le théâtre le plus voisin de la Porte-Saint-Martin, sous ce titre alléchant qui a tenu ses promesses : « En scène, mesdemoiselles », n'a-t-on pas vu ce spectacle nouveau, les figurantes quittant la scène pour venir circuler, en gaie farandole, au milieu des premiers rangs des fauteuils d'orchestre, tandis que sur la scène le compère, en guise de commentaire et d'explication, jetait à la salle, au milieu des rires ironiques, ces mots : Quel chabanais ! » (*Exclamations et rires.*)

Voilà ce qui se passe, voilà comment la censure protège la moralité publique ! et si vous voulez savoir comment elle protège l'art, vous n'avez qu'à jeter un coup d'œil sur certaines chansons débitées tous les soirs dans les cafés-concerts, chansons où il n'y a rien : ni talent, ni esprit, mais des gravelures obscènes, dont les interprètes s'attachent à mettre en relief tous les détails, quand ils n'en ajoutent pas. (*Très bien ! très bien !*)

Lorsque la censure permet de pareilles exhibitions, quand elle tolère qu'on chante en public, dans les salles où l'on peut entrer pour dix ou quinze sous, de pareilles obscénités, il est, en vérité, par trop extraordinaire que, quand un homme comme M. de Goncourt, qui est un des maîtres qui ont imprimé le plus puissamment leur marque sur le roman contemporain, quand un jeune débutant comme M. Ajalbert, dont la critique tout entière salue le talent, apportent à la censure une œuvre de moralité, une œuvre austère... (*Exclamations et rumeurs sur divers bancs.*)

Ce n'est pas moi, messieurs, qui parle ainsi, ce sont les critiques qui l'ont entendue et jugée ; ce sont des hommes comme M. de Lapommeraye qui portent sur elle cette appréciation.

Quant à moi, il me semble que M. le ministre, qui sait quelle estime je professe pour sa personne et son caractère, s'honorerait en reconnaissant lui-même qu'il y a entre ce que permet la censure et ce qu'elle interdit sans explication, brutalement, une telle différence, une telle opposition, qu'il n'est pas possible de maintenir une interdiction qui, je le répète, ne s'explique pas par des motifs de moralité et n'est pas non plus prohibée — si j'en crois les signes que M. le ministre faisait tout à l'heure — à cause des idées que les auteurs ont entendu défendre.

Je m'excuse, messieurs, si j'ai abusé de la bienveillance de la Chambre (*Non ! non !*) ; mais il m'a paru qu'il n'était ni inutile ni indigne d'elle de retenir quelques instants son attention sur une question qui touche aux intérêts les plus élevés de la littérature et de l'art français. (*Applaudissements sur divers bancs à gauche.*)

M. Léon Bourgeois, *ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.* — Je désirerais très vivement pouvoir donner à mon excellent collègue et ami, M. Millerand, la réponse favorable qu'il a sollicitée de moi. Si je ne le fais pas, c'est, croyez-le bien, qu'après avoir examiné avec la plus grande attention, — et, veuillez le penser, avec l'esprit le plus libre, — la pièce telle qu'elle avait été mise sous mes yeux, j'ai cru qu'il y avait un intérêt de morale publique à n'en pas tolérer la représentation dans les termes mêmes où elle a été écrite. (*Très bien ! à gauche et au centre.*)

M. Millerand n'a pas voulu, à l'occasion de cette espèce, comme on dit au palais, porter à la tribune la question générale de la censure. Je l'en remercie. Je ne m'engagerai pas, par conséquent, sur un terrain où il n'est pas allé lui-même.

La censure existe, le ministre des beaux-arts est chargé de l'exercer ; on peut le regretter, je vous avoue qu'il y a des jours où il le regrette lui-même. Il n'est pas, en effet, de tâche plus délicate à accomplir que celle-là. Quand on interdit, on mécontente tout le monde, et quand on autorise, il arrive qu'on mécontente encore tout le monde, excepte l'auteur.

M. Dionys Ordinaire. — Et encore ! (*On rit.*)

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. — Quoi qu'il en soit, la censure existe, et, sans entrer dans l'examen de la question générale, les discussions qui se sont poursuivies à cette tribune et dans la presse sous toutes les formes n'ont jamais pu aboutir à sa suppression ; elle existe surtout — c'est l'avis des auteurs dramatiques — dans leur intérêt même. Je ne citerai sur ce point qu'un passage d'un seul écrivain, d'un auteur dramatique des plus hardis et qui n'est pas suspect en ces matières, car c'est un de ceux qui ont eu le plus fréquemment et le plus vivement affaire à la censure : j'ai nommé Alexandre Dumas fils.

Il s'exprime ainsi :

« Il faut une censure comme il faut une police des mœurs. »

Il dit encore ailleurs :

« Voilà pourquoi la censure devant toujours être quelque part, entre deux maux inévitables, Scribe, Augier, Sardou, Meilhac, Halévy et moi nous choisissons le moindre, la censure préventive... » — c'est celle que j'ai exercée — «... avec laquelle, aujourd'hui surtout, il faut bien le reconnaître, il y a toujours moyen de s'entendre.

« Il en est de la censure comme des belles-mères ; on s'y fait ; seulement il faut beaucoup de patience et un peu d'esprit. » (*On rit.*)

Eh bien, messieurs, la censure a-t-elle été, dans le cas qui nous occupe, une belle-mère injuste, trop désagréable et trop amère ? C'est ce que je vais examiner très rapidement.

Tout d'abord je voudrais répondre un mot à une allusion qu'a faite tout à l'heure M. Millerand aux variations de la jurisprudence de la censure. Il a indiqué certaines circons-

tances dans lesquelles il lui semblait qu'elle avait deux poids et deux mesures et, suivant lui, elle tolérerait dans certains milieux ce qu'elle interdirait sur d'autres théâtres. Il a parlé notamment des cafés-concerts.

Je demanderai à la Chambre — c'est une simple constatation de fait — de se rappeler, en ce qui touche ces innombrables chansons de café-concert, que nous sommes dans une situation extrêmement difficile. Il arrive très fréquemment que nos inspecteurs de théâtre, — ils ne sont pas nombreux et ne peuvent pas aller souvent dans les cafés-concerts, — lorsqu'ils passent dans un de ces cafés-concerts, s'aperçoivent que des passages supprimés au visa ont été rétablis, non pas à la première, à la seconde ou à la dixième audition, mais au cours des représentations ; si bien que, trop souvent, à notre insu, des passages supprimés sont cependant dits ou chantés.

Je demande donc qu'on ne fasse pas entièrement grief à la censure de tout ce qu'on entend dans les cafés-concerts, attendu que, bien souvent, nous sommes obligés d'intervenir pour faire respecter les décisions déjà prises, rapidement oubliées ou violées.

Mais je ne veux pas prolonger cette discussion et j'arrive immédiatement à *la Fille Elisa* elle-même.

On s'est demandé, M. Millerand s'est demandé quels étaient les motifs qui m'avaient déterminé. Avant lui la question avait été posée à l'honorable M. Edmond de Goncourt lui-même, et voici comment il avait répondu dans une interview que vous avez pu lire dans les journaux de ces jours-ci :

« Vous attendiez-vous un peu, lui demande un reporter, à cette interdiction ?

— Mon Dieu, je mentirais en disant que j'espérais que la pièce passerait sans difficultés, mais je me ferais tort à moi-même si je vous avouais que j'ai été très étonné en apprenant la décision de la censure.

« Voyez-vous, sous ce motif que la pièce est interdite à cause de sa contexture générale, se cache une question politique indéniable.

« *La Fille Elisa*, vous le savez, est une apologie, une défense passionnée de la prostitution, des malheureuses déshéritées. Le Gouvernement ne pouvait pas laisser passer une

pièce qui est, somme toute, la présentation d'une des questions sociales les plus discutées, les plus controversées, où lui-même est mis directement en cause, où son système de réglementation est attaqué.

« *La Fille Elisa*, rappelez-vous, contient cette phrase, sur laquelle aucun gouvernement, si tolérant qu'il soit, ne pouvait fermer les yeux :

« ... La police, qui se fait proxénète et racoleuse, et, comme jadis les embaucheurs profitaient de l'ivresse d'un homme pour en faire un marin ou un soldat, recrute toutes les fautes, enrôle toutes les défaillances pour satisfaire au furieux appétit de luxure des grandes villes. »

C'est le passage auquel M. Millerand a fait allusion tout à l'heure. Il est inutile d'insister.

Et plus loin, toujours dans la plaidoirie :

« Comment voulez-vous faire cesser, comment voulez-vous éteindre la prostitution, puisque vous-même vous l'encouragez !

« — C'est donc pour qu'on ne mît pas sur la scène des situations touchant de trop près au bas-fond de la prostitution, que la censure a interdit la pièce ?

« — Je le crois. Mais, outre ce motif, il faut en ajouter d'autres.

« Il y a là-dessous des questions personnelles, des rancunes, des inimitiés et c'est cet infortuné Ajalbert qui en est la victime. »

Tout d'abord j'écarte la question de rancune personnelle et d'inimitié.

La Chambre voudra bien me faire l'honneur de croire que M. de Goncourt se trompe absolument sur ce point.

M. Millerand. — Je ne l'ai pas touché.

M. le ministre. — Vous ne l'avez pas touché. Seulement j'en parle parce qu'il en est question dans l'interview.

Je tiens à dire que ce n'est pas non plus pour l'autre raison, pour celle que M. de Goncourt avait indiquée comme la raison principale de l'interdiction, pour celle que M. Millerand a rappelée à son tour, comme devant être le motif réel de cette interdiction, ce n'est pas pour cette prétendue question politique ou sociale, que *la Fille Elisa* a été interdite, dans la forme où elle s'est présentée devant moi.

Non, en prêtant au ministre de l'instruction publique cette pensée que nous voulions interdire au théâtre la discussion de cette grave et terrible question de la prostitution, l'honorable M. de Goncourt a montré qu'il connaissait peu les sentiments qui animent tous les membres de ce gouvernement de la République. C'est notre honneur et c'est notre devoir d'apporter à l'étude des questions de ce genre l'attention la plus continue et la sympathie la plus passionnée. La prostitution est une plaie sociale, une misère effroyable, et si nous hésitons à laisser traiter, dans une certaine forme, les questions qui s'y rapportent, ces hésitations ne proviennent pas de je ne sais quel esprit de classe ou de caste, croyez-le bien, elles proviennent purement et simplement d'un scrupule de moralité. (*Très bien ! très bien !*)

Ce n'est donc pas sur le fond, c'est sur la forme dans laquelle la thèse a été présentée que porte toute la difficulté.

Je suis dans une situation extrêmement difficile ; nous sommes en séance publique, j'ai interdit de jouer sur le théâtre *la Fille Elisa,* et j'ai à démontrer à la Chambre...

M. Gustave Rivet. — Mais nous ne sommes pas au théâtre, ici.

M. le ministre.... que, dans de nombreux passages, *la Fille Elisa* m'a paru prêter à cette critique. Je prierai M. le président de m'arréter, comme l'a demandé tout à l'heure M. Millerand, si c'est nécessaire, et si quelqu'un, dans les tribunes, avait à s'alarmer à un moment donné, je le regretterais et je passerais outre. (*Mouvements divers.*)

On vous a dit, messieurs, quel était le sujet de *la Fille Elisa.* Je le résume, à mon tour, en quelques mots. (*Interruptions. — Bruit de conversations.*)

M. le président. — On dirait vraiment, messieurs, que vous voulez empêcher d'entendre ce que va dire M. le ministre. (*On rit.*)

M. le ministre. — J'indique, tout d'abord, le sujet très brièvement, et je reviendrai ensuite sur les détails. Voici le sujet...

La fille Elisa et trois de ses camarades, sortant d'une maison de tolérance, se promènent un dimanche dans un cimetière abandonné de Boulogne. L'une d'elles, parmi les hôtes habituels de sa maison, a distingué un jeune soldat : elle

n'est pas des femmes... On doit rien à personne... On n'a ni volé ni tué... A t'entendre, on serait des criminelles parce qu'on travaille en maison... Est-ce qu'on vaut pas mieux que des tas qu'il y en a... » (*Rumeurs et interruptions. — Mouvements divers.*)

Je vois à l'impression de la Chambre qu'il m'est difficile de lui donner les textes. (*Mouvements divers.*)

M. le comte de Maillé. — Prenez donc la responsabilité de la censure, et que ce soit fini ! (*Très bien! très bien ! à droite et sur d'autres bancs.*)

M. le président. — Mais enfin vous pouvez bien entendre de la bouche de M. le ministre la lecture des passages de cette pièce.

M. le ministre. — Messieurs, j'accomplis un devoir pénible, mais je dois l'accomplir. La Chambre a le droit de me demander des explications au sujet de l'interdiction que j'ai prononcée. Je suis responsable devant elle de mes actes, et il est nécessaire, par conséquent, que je fasse passer sous ses yeux les pièces du procès. (*Mouvements divers.*)

M. Philipon. — C'est inutile ! la cause est entendue.

M. le président. — Alors, vous voulez juger sans avoir entendu ? (*Rumeurs sur divers bancs.*) Mais enfin, messieurs, je vous trouve d'une susceptibilité un peu exagérée. (*Applaudissements à gauche. — Exclamations sur divers bancs.*)

Il est impossible que des juges statuent sans connaître les documents de la cause. (*Marques d'assentiment.*)

M. le ministre. — Messieurs, je reprends :

« *Marie-Coup-de-Sabre.* C'est pas tout ça, l'heure galope... S'agit de régler la manœuvre. Faut être à l'appel à sept heures...

« *Peurette.* On pourrait se retrouver à six heures... pour la verte.

« *Elisa.* Oh ! quelle éponge... Mettons sept moins le quart.

« *Peurette* (aux autres). Pigez-vous l'amoureuse ?

« *Elisa.* Oh ! c'est pas ça, va... Mais on est bien assez enfermée des quinze jours... Je ne tiens pas à passer la journée dans un caboulot... Il fait beau... J'préfère me ballader.

« *Gobe-la-lune.* Eh bien ! ballade-toi, ma vieille. A ce soir.

« *Peurette.* Tu sais... T'endors pas sur le rôti... Madame

n'est pas commode, le dimanche... Faut rappliquer à l'heure. »

J'arrive à la seconde scène.

La seconde scène, je vous l'ai dit tout à l'heure, c'est le duo d'amour — comme on dit à l'Opéra — entre Elisa et Tanchon. Le commencement de la scène est fort beau, d'ailleurs. Mais, après d'assez longs souvenirs d'enfance, Tanchon s'adresse à Elisa :

« Lisa...

« *Elisa.* Ah ! si j'étais pas obligée de travailler...

(*Tanchon, tâchant de la renverser*)...

Un membre au centre. — Assez, monsieur le ministre.

M. le ministre. — En vérité, messieurs, nous sommes des hommes examinant une question sérieuse. (*Parlez ! Parlez !*)

Je ne lis plus qu'une phrase.

(Tanchon la suit, à genoux, dans l'herbe).

« *Elisa.* Quand t'arrivais, j'étais plus bonne à rien, je les aurais tués, quand ils venaient tous, qui n'ont que des saletés à vous dire... Et des brutalités... c'est comme des lions... Toi, t'étais si doux... jamais un mot plus haut l'un que l'autre...

(Tanchon s'approche, toujours à genoux, de plus en plus passionné, il l'enlace)... (*Rumeurs. — Assez !*)

Enfin, il cherche à la violenter...

Messieurs, ce que je veux conclure de ces quelques citations, c'est que l'auteur a cru nécessaire d'évoquer devant nous, par mille détails matériels, le milieu même où vit la fille Elisa, qu'il a, par la mise en scène de ces personnages, par leurs plaisanteries et le ton de leur conversation, cherché à faire pénétrer le spectateur aussi loin qu'il l'a pu dans la vie intérieure, dans les habitudes quotidiennes de ces maisons d'où est sortie la fille Elisa.

M. Reybert. — Comme aux Variétés.

M. le ministre. — Si bien qu'à moins d'ouvrir sur la scène elle-même une de ces maisons, je ne vois pas comment il aurait pu nous y faire pénétrer plus complètement. Dans ces conditions, je n'ai pas cru possible de donner l'autorisation demandée.

Je sais bien que l'honorable M. Millerand, reproduisant une proposition qui m'a été faite par M. Duquesnel, le directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, est venu me dire : « Mais

voyons, puisque ce n'est ni la situation dramatique, ni la question sociale, mais simplement la façon dont cette question est présentée qui vous préoccupe et vous arrète, indiquez-nous vous-même quels sont ceux des passages dont vous voulez la suppression. » C'est ce que fait en effet la censure lorsqu'il s'agit simplement d'un certain nombre de mots plus ou moins vifs, plus ou moins grossiers, qui se rencontrent au hasard des textes ; mais lorsqu'il s'agit comme ici, — j'ai essayé de le montrer tout à l'heure, — de l'évocation même d'un milieu, d'un tableau d'ensemble, dont chacun des détails est un élément artistique nécessaire, il m'a paru qu'il m'était impossible, sans toucher à l'œuvre elle-même, d'indiquer des suppressions à faire sur tel ou tel point. C'est une trame, un tout qui se tient, et j'imagine que l'auteur aurait eu le droit de me dire que je lui offrais dans ce cas une véritable collaboration ; il en aurait été probablement très peu flatté, et, pour mon compte, je vous avoue que j'aimerais mieux faire mes débuts au théâtre dans une autre occasion. (*On rit.*)

Je me borne donc à dire à mon ami M. Millerand ceci : Vous croyez qu'on puisse, par un certain nombre de suppressions, rendre cette pièce jouable ? Je n'ai pas cru que ce fût possible sans modifier l'œuvre elle-même ; si vous croyez pouvoir faire partager à l'auteur votre opinion, qu'il le dise, je serai très heureux d'examiner son œuvre avec une véritable curiosité artistique et avec un sentiment de bienveillance très sincère. Jusque-là je ne puis autoriser cette pièce, car il est des maisons fermées par la police que je ne peux pas laisser ouvrir par la censure. (*Marques d'assentiment et applaudissements.*)

Je serai deux fois heureux de le faire, parce que j'aurai laissé représenter l'œuvre d'un jeune auteur qui a un vigoureux talent et que j'aurai permis d'applaudir en même temps que le sien le nom d'un des maîtres du roman contemporain. (*Applaudissements.*)

M. le comte Armand. — Il aurait été plus simple de laisser représenter la pièce que de la lire à la tribune.

M. le président. — M. Millerand a la parole.

M. Millerand. — Messieurs, il ne m'est pas possible de ne pas protester contre la théorie qu'à la fin de sa très courtoise réplique M. le ministre de l'instruction publique vient

d'apporter à cette tribune. Comment ! ce sont les auteurs qui ont à venir apporter à la censure à la fois la pièce qu'ils ont faite et qu'ils croient digne d'être jouée, et les corrections qu'ils doivent deviner... (*Interruptions.*)

M. le ministre vient, dans son discours, d'inviter l'auteur à vouloir bien lui proposer des modifications.

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. — Permettez-moi de rétablir ma pensée : la pièce qui m'a été présentée est interdite ; j'avais fait connaître déjà et je fais connaître de nouveau les raisons qui m'ont dicté cette interdiction ; l'auteur, connaissant ces raisons, aura à examiner s'il peut présenter une pièce contre laquelle les objections que j'ai formulées ne pourront pas se reproduire.

M. Millerand. — Monsieur le ministre, je vous réponds qu'un de vos prédécesseurs et M. le directeur des beaux-arts ont cru devoir agir d'une façon toute différente vis-à-vis du même auteur, lorsqu'il a présenté la pièce dont je parlais tout à l'heure, qui n'a pas été moins vivement attaquée et qui s'appelait *Germinie Lacerteux*. A ce moment, le ministère a proposé à M. Edmond de Goncourt des rectifications qui ont été discutées.

Je prétends qu'il est impossible que la censure en use aujourd'hui autrement qu'elle n'en a usé alors.

Je comprends très bien, connaissant votre esprit moral, la répugnance que vous éprouvez à porter la main sur l'ouvrage d'un auteur, surtout quand il s'appelle Edmond de Goncourt ; mais, en vérité, il n'y a pas de ma faute si la censure existe; il faut bien qu'elle fasse son métier, qui est précisément de désigner aux auteurs les passages qu'elle croit devoir supprimer.

Maintenant, permettez-moi de répondre un seul mot à toutes les critiques que vous avez adressées à la pièce qui est en cause. Vous avez dit : Je ne crois pas que cette pièce soit jouable , et vous en avez cité certains passages à la tribune. Eh bien ! monsieur le ministre, vous n'auriez pas pu y apporter, même par analyse, certains passages et certaines situations de pièces que vous autorisez et qui sont représentées publiquement. (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs.*) Vous n'auriez même pas pu essayer de lire ici des chansons de cafés-concerts portant l'estampille de la censure. C'est pour-

voyons, puisque ce n'est ni la situation dramatique, ni la question sociale, mais simplement la façon dont cette question est présentée qui vous préoccupe et vous arrête, indiquez-nous vous-même quels sont ceux des passages dont vous voulez la suppression. » C'est ce que fait en effet la censure lorsqu'il s'agit simplement d'un certain nombre de mots plus ou moins vifs, plus ou moins grossiers, qui se rencontrent au hasard des textes ; mais lorsqu'il s'agit comme ici, — j'ai essayé de le montrer tout à l'heure, — de l'évocation même d'un milieu, d'un tableau d'ensemble, dont chacun des détails est un élément artistique nécessaire, il m'a paru qu'il m'était impossible, sans toucher à l'œuvre elle-même, d'indiquer des suppressions à faire sur tel ou tel point. C'est une trame, un tout qui se tient, et j'imagine que l'auteur aurait eu le droit de me dire que je lui offrais dans ce cas une véritable collaboration ; il en aurait été probablement très peu flatté, et, pour mon compte, je vous avoue que j'aimerais mieux faire mes débuts au théâtre dans une autre occasion. (*On rit.*)

Je me borne donc à dire à mon ami M. Millerand ceci : Vous croyez qu'on puisse, par un certain nombre de suppressions, rendre cette pièce jouable ? Je n'ai pas cru que ce fût possible sans modifier l'œuvre elle-même ; si vous croyez pouvoir faire partager à l'auteur votre opinion, qu'il le dise, je serai très heureux d'examiner son œuvre avec une véritable curiosité artistique et avec un sentiment de bienveillance très sincère. Jusque-là je ne puis autoriser cette pièce, car il est des maisons fermées par la police que je ne peux pas laisser ouvrir par la censure. (*Marques d'assentiment et applaudissements.*)

Je serai deux fois heureux de le faire, parce que j'aurai laissé représenter l'œuvre d'un jeune auteur qui a un vigoureux talent et que j'aurai permis d'applaudir en même temps que le sien le nom d'un des maîtres du roman contemporain. (*Applaudissements.*)

M. le comte Armand. — Il aurait été plus simple de laisser représenter la pièce que de la lire à la tribune.

M. le président. — M. Millerand a la parole.

M. Millerand. — Messieurs, il ne m'est pas possible de ne pas protester contre la théorie qu'à la fin de sa très courtoise réplique M. le ministre de l'instruction publique vient

d'apporter à cette tribune. Comment ! ce sont les auteurs qui ont à venir apporter à la censure à la fois la pièce qu'ils ont faite et qu'ils croient digne d'être jouée, et les corrections qu'ils doivent deviner... (*Interruptions.*)

M. le ministre vient, dans son discours, d'inviter l'auteur à vouloir bien lui proposer des modifications.

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. — Permettez-moi de rétablir ma pensée : la pièce qui m'a été présentée est interdite ; j'avais fait connaître déjà et je fais connaître de nouveau les raisons qui m'ont dicté cette interdiction ; l'auteur, connaissant ces raisons, aura à examiner s'il peut présenter une pièce contre laquelle les objections que j'ai formulées ne pourront pas se reproduire.

M. Millerand. — Monsieur le ministre, je vous réponds qu'un de vos prédécesseurs et M. le directeur des beaux-arts ont cru devoir agir d'une façon toute différente vis-à-vis du même auteur, lorsqu'il a présenté la pièce dont je parlais tout à l'heure, qui n'a pas été moins vivement attaquée et qui s'appelait *Germinie Lacerteux*. A ce moment, le ministère a proposé à M. Edmond de Goncourt des rectifications qui ont été discutées.

Je prétends qu'il est impossible que la censure en use aujourd'hui autrement qu'elle n'en a usé alors.

Je comprends très bien, connaissant votre esprit moral, la répugnance que vous éprouvez à porter la main sur l'ouvrage d'un auteur, surtout quand il s'appelle Edmond de Goncourt ; mais, en vérité, il n'y a pas de ma faute si la censure existe ; il faut bien qu'elle fasse son métier, qui est précisément de désigner aux auteurs les passages qu'elle croit devoir supprimer.

Maintenant, permettez-moi de répondre un seul mot à toutes les critiques que vous avez adressées à la pièce qui est en cause. Vous avez dit : Je ne crois pas que cette pièce soit jouable, et vous en avez cité certains passages à la tribune. Eh bien ! monsieur le ministre, vous n'auriez pas pu y apporter, même par analyse, certains passages et certaines situations de pièces que vous autorisez et qui sont représentées publiquement. (*Très bien ! très bien ! sur divers bancs.*) Vous n'auriez même pas pu essayer de lire ici des chansons de cafés-concerts portant l'estampille de la censure. C'est pour-

quoi j'ai soulevé cette question. En le faisant, j'ai cru, moi aussi, accomplir mon devoir ; je l'ai fait pour protester contre cette attitude double de la censure que je trouve absolument injustifiable et qui consiste à être douce et faible à toutes les œuvres légères, grivoises et polissonnes, dure et implacable aux œuvres tristes et austères comme celle pour laquelle je viens protester ici. Que la censure se montre d'une rigueur implacable vis-à-vis de tous, soit ; mais qu'elle montre la même rigueur pour toutes les œuvres ; qu'elle ne réserve pas ses sévérités pour des hommes qui, comme MM. Edmond de Goncourt et Ajalbert, sont ceux qui les méritent le moins. (*Marques d'approbation sur divers bancs.*)

M. le président. — L'incident est clos.

(*La séance continue*).

Le lendemain, le *Figaro* publiait sur ces débats un long article qui se terminait ainsi :

... La Chambre s'est amusée pendant une heure de ce débat dépourvu de sanction. Elle n'a pas souvent l'occasion de causer littérature. Les curieux qui liront la séance dans l'*Officiel* y relèveront des interruptions, des mouvements, des apartés qui trahissent chez un certain nombre de députés une ignorance assez complète des choses théâtrales, des idées qu'on s'en fait à Paris, de la situation et de l'autorité respective des auteurs et des critiques, etc. Mais un bon député de province n'est pas forcé d'être spécial en ces matières.

(*Le Figaro*, 25 janvier 1891.)

SEPTIÈME PARTIE

LISTES ET INDEX

I. — TABLEAU

DES SAISONS THÉATRALES, DU NOMBRE DE SPECTACLES, DE PIÈCES ET D'ACTES JOUÉS AU THÉATRE LIBRE

Direction Antoine.

1re année 1887. Représentations d'essai		2 spect.	6 pièces	8 actes
2e année. Saison	1887-1888.	7 —	17 —	37 —
3e — —	1888-1889	8 —	17 —	40 —
4e — —	1889-1890	8 —	17 —	37 —
5e — —	1890-1891	8 —	16 —	38 —
6e — —	1891-1892	8 —	16 —	40 —
7e — —	1892-1893	8 —	14 —	35 —
8e — —	1893-1894	5 —	8 —	22 —
9e — —	1894-1895	3 —	4 —	11 —

Direction Larochelle.

10e — —	1895-1896	5 —	9 —	21 —
		62 spect.	124 pièces.	289 actes.

II. — LISTE GÉNÉRALE

PAR ORDRES DE PROGRAMMES
DES OUVRAGES REPRÉSENTÉS AU THÉATRE LIBRE
AVEC LEUR DISTRIBUTION, LA DATE DE LA PREMIÈRE
ET LE QUANTIÈME DU SPECTACLE

REPRÉSENTATIONS D'ESSAI (PREMIÈRE ANNÉE)

(Passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts.)
30 mars 1887
1er spectacle du théâtre. — 1er de la saison

PROLOGUE EN VERS

écrit par M. Arthur Byl, récité par M. H. Burguet

MADEMOISELLE POMME

Comédie-farce, en un acte, en prose de Duranty et M. Paul Alexis

Distribution :

Jeanneton....................	Mlle	Wolbel (des Variétés
Gisèle........................	MM.	Mayer.
Pomme.........................		Pausader.
Fiacre........................		Cosmydor.
Bellejambe....................		Lucque.
Colardeau.....................		Désiré.

UN PRÉFET

Drame en un acte, en prose,
de M. Arthur Byl.

Distribution :

Jean..........................	MM.	Osip.
de Guineuf....................		Antoine.
Picon.........................		Ricouard.
Lormot........................		Pinsard.
de la Rairie..................		Brévern.
Mme Lormot....................	Mmes	Jeanne Lery.
Claire........................		Ferville.
Une Bonne.....................		Maggini.

JACQUES DAMOUR

Pièce en un acte, en prose, (tirée de la nouvelle d'Emile Zola), par M. Léon Hennique.

Distribution :

Jacques...................... MM. Antoine.
Berru........................ Hanryot.
Sagnard...................... Brévern.
Félicie...................... Mlle Barny.
Pauline...................... la petite Jeanne-Marie.
Françoise.................... Mlle Maggini.

LA COCARDE

Comédie en un acte, en prose,
de M. Jules Vidal

Distribution :

Touchard..................... MM. Ricouard.
Albert....................... Burguet.
Le Comte..................... Osip.
Un domestique................ Pinsard fils.
Berthe....................... Mlle Verda.

—

Le 20 mai 1887

2e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

LA NUIT BERGAMASQUE

Comédie en trois actes, en vers,
de M. Emile Bergerat

Distribution :

Ænobarbe, vieil avare......... MM. Antoine.
Myrio, amoureux de Fatima.... Méré.
Bruno, jeune disciple.......... Burguet.
Un reître...................... Mevisto.
Fatima, femme d'Ænobarbe..... Mmes Blanche Jolly.
Florinella. mulâtresse, servante de Fatima.................. Barny.

EN FAMILLE

Pièce en un acte, en prose,
de M. OSCAR MÉTÉNIER.

Distribution :

Le Père Paradis..............	MM.	Antoine.
Auguste....................		Mévisto.
Alexis......................		Albert.
La mère Paradis..............	Mlles	Barny
Amélie......................		Luce Colas.

★

SAISON 1887-1888 (DEUXIÈME ANNÉE).

Le 12 octobre 1887

3e spectacle du théâtre. — 1er de la saison.

SŒUR PHILOMÈNE

Pièce en deux actes, en prose (tirée du roman de MM. E. et J. DE GONCOURT), par MM. ARTHUR BYL et JULES VIDAL

Distribution :

Barnier......................	MM.	Antoine.
Pluvinel.....................		Hanryot.
Malivoire....................		Bertin.
Le Chirurgien................		Dowe.
Le Docteur...................		Gaston Larchal.
Un Petit vieux...............		Edmond Marcel.
Un Interne...................		Chamoisel.
Sœur Philomène...............	Mmes	Deneuilly.
Romaine......................		Sylviac.
La Fille de garde............		Barny.
Première femme...............		Luce Colas.
Deuxième femme...............		Annie Zobel.
Madame Bizet.................		Alix.
Internes-Malades..........		

L'ÉVASION

Drame en un acte, en prose,
de M. le Comte Villiers de l'Isle-Adam

Distribution :

Pagnol	MM.	Mévisto.
Lucien		Burguet.
Le petit père Mathieu		Antoine.
Un Brigadier de Gendarmerie		Bertin.
Premier Gendarme		Marcel.
Deuxième Gendarmo		Mornand.
Le Charretier		Chamoisel.
Un garde-chiourme		Dowe.
Marianne	Mmes	Laporte.
La Mère Yvonne		Barny.

Paysans, — Garde-Chiourmes.

—

12 novembre 1887

4e spectacle du théâtre. — 2e de la saison
(au théâtre Montparnasse, 31, rue de la Gaîté).

BELLE PETITE

Comédie en un acte, en prose,
de M. André Corneau

Distribution :

Follembois	MM.	Burguet.
Le Comte		André Bertin.
Jeanne	Mlles	Sylviac.
Rose		Alice Farna.

LA FEMME DE TABARIN

Tragi-Parade en un acte, en prose,
de M. Catulle Mendès.

Distribution :

Tabarin	MM.	Antoine.
Un Garde du Cardinal		Tinbot.

Théodamas.................... MM. Dowe.
Artaban.......................... André Bertin.
Polyandre.......................... Burguet.
Premier Suisse.................... Firmin Gémier.
Deuxième Suisse.................. Edmond Marcel.
Francisquine.................. Mmes Marie Defresnes.
La Princesse Philoxène.......... Eve Cardinal.
Télamire............................ Carlix.
Amalthée........................ Alice Bernard.

Musique de M. *Emmanuel Chabrier*.

Bourgeois, Bourgeoises, Gardes, Mousquetaires, Filles, Tire-Laines, etc., etc.

ESTHER BRANDÈS

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Léon Hennique

Distribution :

Adrien Morel.................. MM. Antoine.
Georges Bernier.................. Cernay.
Le Docteur Guérin.............. Hanryot.
M. Fouque........................ Edmond Marcel.
Le Docteur Pénabert............ Dowe.
Etienne.......................... Pinsard.
Esther Brandès.............. Mmes Barny.
Louise Morel.................... Sylviac.

—

23 décembre 1887
5e spectacle du théâtre. — 3e de la saison.

LA SÉRÉNADE

Comédie en trois actes, en prose,
de M. Jean Jullien

Distribution :

Théodore Cottin.............. MM. Mévisto.
Calixte Poujade.................. Brévern.
Maxime Champanet............... Henry Mayer.
Prosper Poujade.................. Tinbot.

Dumoulin........ .. .. MM. Pinsard.
Fournier .... Bertin.
Un Acheteur.................... Antoine.
Nathalie Cottin................ Mmes Amélie Villetard.
Geneviève Cottin .... Lucienne Dorsy.
Célina Boulard .... Luce Colas.
Léocadie Dumoulin.............. Alice Farna.
Clémence....................... Eve Cardinal.
Dodo .... La petite Walter.

Voisins de campagne. — Une bonne.

LE BAISER

Comédie en un acte, en vers, de M. Théodore de Banville, musique de M. Paul Vidal.

Distribution :

Pierrot........................ M. Antoine.
Urgèle .... Mlle Deneuilly.

TOUT POUR L'HONNEUR

Drame en un acte (tiré du *Capitaine Burle*, de M. Emile Zola par M. Henry Céard.

Distribution :

Capitaine Burle................ MM. H. Mayer, du *Vaudeville.*
Major Laguitte................. Antoine.
Commandant Morandot .... Tinbot.
Madame Burle .... Mmes Lerou, de la *Comédie-Française.*
Phrosine....................... Luce Colas
Charles Burle.................. La petite Walter.

Doucet, Baudriard, Quéverlin; MM. Bertin, E. Marcel, Chamoisel.

—

10 février 1888
6e spectacle du théâtre. — 4e de la saison.

LA PUISSANCE DES TÉNÈBRES

Drame en six actes, en prose, de M. le comte Léon Tolstoï, traduction de MM. Pavlovsky et Oscar Méténier

Distribution :

Nikita	MM.	Mévisto.
Akim		Antoine.
Piotr		Cernay.
Mitrich		Paul Dornans.
Le Père du fiancé d'Akoulina		Pinsard.
Le Mari de Marina		Tinbot.
L'Ouriadnick		Bréveru.
Le Fiancé d'Akoulina		André Bertin.
Un Cocher		Chamoisel.
Un Garçon d'Honneur		Frédérickx.
Le Starosta		Edmond Marcel.
Anicia	Mmes	Lucienne Dorsy.
Matriona		Barny
Akoulina		Luce Colas.
Marina		Deneuilly.
Anioutka		La petite Walter.
Mavra		T. Franck.
Marfa / Une Voisine		Fernande.
Première jeune fille		Renozy.
Deuxième jeune fille		Eve Cardinal.
Une Marieuse		Bonvin.

—

23 mars 1888
7e spectacle du théâtre. — 5e de la saison

LA PELOTE

Comédie en trois actes, en prose, de MM. Paul Bonnetain et Lucien Descaves

Distribution :

Lormeau	MM.	Antoine.

Elysée Roch..................	MM.	Cernay.
Théodule......................		Chamoisel.
Un Garçon Pâtissier...........		Frédérickx.
Elodie Fiquet	Mmes	Lucienne Dorsy.
Marthe Fiquet..................		Luce Colas.
La Mère Fiquet		Barny.
Suzanne Lormeau		Nancy Vernet.
La Mère Clément..............		Louise France.

PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME

Pantomime en un acte, de M. PAUL MARGUERITTE, musique de M. PAUL VIDAL.

Distribution :

Pierrot.......................	MM.	Paul Margueritte.
Le Croque-mort		Antoine.

LES QUARTS D'HEURE

I. *Au mois de Mai*. — II. *Entre Frères*.

Deux tableaux, en prose, de MM. GUSTAVE GUICHES et HENRI LAVEDAN.

Distribution : 1° *Au mois de Mai*.

Léon	MM.	Antoine.
André		Tinbot.
Un Monsieur...................		Pinsard.
Blanche.......................	Mmes	Théven.
Une Dame......................		Louise France.

Distribution : 2° *Entre Frères*.

Le Marquis	MM.	Cernay.
Le Comte		Kanne.
Le Vicomte		Destrey.
Premier Médecin..............		Bertin.
Deuxième Médecin............		Brévern.
Troisième Médecin		d'Argis.
La Marquise douairière	Mmes	Barny.
Une Religieuse...............		Franck.

—

Le 27 avril 1888

8e spectacle du théâtre. — 6e de la saison.

MATAPAN

Comédie en trois actes, en vers, de M. Emile Moreau.

Distribution :

Matapan	MM.	Keraval.
Le Notable / Le Crieur / Scargottante		Pinsard.
Palbulopopoulos / Un Médecin / Un Officier		André Bertin.
Quiroga / Chutt / Un Bourgeois		Antoine.
Gandalbras		Frederickx.
Da Fripa		Baillet.
Farfalli	Mmes	Blanche Joly.
Zia		Lucienne Dorsy.
Mirette		Berthe Théven.
Griffetta		Luce Colas.
Grain de Poivre		Gabrielle Raky.
Un Enfant		La petite Walter.
Naquille	MM.	Presle.
Riflandouille		Thiel.
Fohler		Arquillière.
Langrogne		Tinbot.
Un Huissier		Couchy.
Un Garde		Mercier.

LE PAIN DU PÉCHÉ

Drame en deux actes et quatre tableaux, en vers (d'après Aubanel), de M. Paul Arène.

Distribution :

Malandran	MM.	E. Raymond.
Ramon		Laudner.

Veranet........................ M. Antoine.
Gabrielon .
Nouvelet.. } fils de Malandran.
Mius......
Fanette........................ Mmes Marie Defresnes.
Tante Mian...................... Barny.
L'Hôtesse .... Franck.
Le Miarre....................... Berthe Théven.
L'Enfant de l'Hôtesse.......... La petite Walter

—

Le 15 juin 1888
9e spectacle du théâtre. — 7e de la saison.

LA PROSE

Comédie en trois actes, en prose,
de M. Gaston Salandri.

Distribution :

Belhomme....................... MM. Antoine.
Pierre.......................... Chastaignié.
Daveine......................... Henry Mayer.
De Boislobeau .... André Bertin.
Michu........................... Arquillière.
Volaillet....................... Campbell.
Bourdois........................ Pinsard.
Madame Belhomme............. Mmes Barny.
Madame Bourdois............... Louise France.
Madame Volaillet............... Andrée
Berthe.......................... Deneuilly.
Rosine.......................... Luce Colas.
La Bonne .... Eve Cardinal.
Un Apprenti.................... Henriette Lemorié.

MONSIEUR LAMBLIN

Comédie en un acte, en prose, de M. Georges Ancey.

Distribution :

Alfred Lamblin................. M. H. Mayer.

Marthe Lamblin	Mmes	Nancy Vernet.
Madame Bail		Barny.
Mathilde Cogé		Lucienne Dorsy.
Un Domestique	M.	André Bertin.

LA FIN DE LUCIE PELLEGRIN

Comédie en un acte, en prose, de M. Paul Alexis.

Distribution :

Lucie Pellegrin	Mmes	Nancy Vernet.
Madame Printemps		Louise France.
La grande Adèle		Lucy Léonce.
Héloïse		Andrée.
Chochotte		Felicia Mallet.
La Tante		Barny.
L'autre Adèle		Odette Delpré.
Marie la Frisée		Luce Colas.
L'Enfant		La petite Jeanne Berthier.

★

SAISON 1888-1889 (TROISIÈME ANNÉE)

Théâtre des Menus-Plaisirs,
(14, boulevard de Strasbourg).

19 octobre 1888

10e spectacle du théâtre. — 1er de la saison.

LES BOUCHERS

Drame en un acte, en vers, de M. Fernand Icres.

Distribution :

Titou	MM.	Mévisto.
Jep		Damon.
Brùnis		Morière.
Un Bordier		Féron.
Maria	Mlle	Dorsy.

1er Homme du Mas............. MM. Depas.
2e Homme du Mas............. Rey.
3e Homme du Mas............. Pinsard.

CHEVALERIE RUSTIQUE

Pièce en un acte, en prose, de VERGA
(traduite par M. PAUL SOLANGES).

Distribution :

Turridu Macca................. MM. Armand Gauley.
Alfio......................... Antoine.
L'Oncle Brasi................. Morière.
Santuzza...................... Mmes Veryna.
Dame Lola..................... Daubrives.
Dame Nunzia .... Barny.
Commère Camille............... Lucy Léonce.
Tante Philomène............... France.
Pipuzza .... Franck.

L'AMANTE DU CHRIST

Mystère en un acte, en vers,
de M. RODOLPHE DARZENS.

Distribution :

Jésus......................... MM. Mevisto.
Simon......................... Laudner.
Judas l'Iscariote .... Depas.
Thomas Didyme................. Damon.
Miriam de Magdala............ Mmes Daubrives.
La Femme de Simon............ Franck.
Une vieille................... Barny.

—

5 novembre 1888
11e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

ROLANDE

Pièce en cinq actes, en prose
de M. LOUIS DE GRAMONT.

Distribution :

De Montmorin................. MM. Antoine.

Putois	MM.	Laury.
Victor Putois		Fontès.
Rabassol		Philipon (1).
Etienne Chardet		Candès.
Jean		André Bertin.
Le docteur Berthier		Tinbot.
Un Commissaire de police		Morière.
Rolande	Mmes	de Fehl.
Mme de Montmorin		Barny.
Mme de Mitaine		France.
Mme de Rixdal		Lucienne Dorsy.
Zizine		Marley.
Rosalie		Luce Colas.
Annette		Deneuilly.
Lucien		La petite Duhamel.

—

10 décembre 1888

12e spectacle du théâtre. — 3e de la saison.

LA CHANCE DE FRANÇOISE

Comédie en un acte, en prose,
de M. Georges de Porto Riche.

Distribution :

Marcel Desroches	MM.	H. Mayer.
Guérin		Laury.
Baptiste		Antoine.
Françoise	Mmes	Sigall.
Madeleine		Lucy Manvel.

(1) Philipon est le pseudonyme de Lugné Poé qui venait d'entrer au Conservatoire et dont le nom, suivant les règlements, ne pouvait figurer sur une affiche ni sur un programme. Lugné Poé joua pendant longtemps au Théâtre Libre sous ce pseudonyme qui est le nom de famille de sa mère.

LA MORT DU DUC D'ENGHIEN

Drame en trois tableaux, en prose,
de M. Léon Hennique.

Distribution :

Le duc d'Enghien.............	MM.	Antoine.
Le général Hullin............		Rosambeau.
Le général Ordener...........		Dujeu.
Le général Leval..............		Morière.
Le général Fririon............		Arquillière.
Le lieutenant Noirot...........		Tinbot.
Le major Dautencourt.........		Depas.
Le baron de Grüntein.........		Laury.
Le marquis de Thumery........		Amyot.
Le lieutenant Schmitt..........		Darney.
Le commandant Charlot.......		Dornans.
L'abbé Weinborn..............		Deligny.
Simon........................		Pinsard.
Pierre........................		Bertin.
Le commandant Harel.........		Philipon.
Le colonel Guitton............		Rey.
Le capitaine Molin............		Hermann.
Le Bourgmestre d'Ettenheim...		Mercier.
Le Lieutenant de gendarmerie...		Viterbo.
Le Brigadier de gendarmerie...		Dancourt.
Un Soldat.....................		Guénin.
La princesse de Rohan-Rochefort	Mmes	Daubrives.
Madame Harel.................		Barny.

LE COR FLEURI

Feérie en un acte, en vers,
de M. Ephraim Mikhael.

Distribution :

Oriane........................	Mmes	Dorsy.
Doriette......................		Théven.
Silvère.......................	MM.	Antoine.
Obéron........................		Depas.

—

15 janvier 1889

13e spectacle du théâtre. — 4e de la saison

LA REINE FIAMMETTE

Drame en six actes, en vers,

de M. Catulle Mendès.

Musique de M. Paul Vidal.

Distribution :

Danielo	MM.	Victor Capoul.
Giorgio d'Ast		Antoine.
César Sforza		Laury.
Jean Vasari		Arquillère.
Jean Cesano		Darney.
Pompeo Cortez		Morière.
Castiglione		Bréval.
Lucagnolo		Depas.
Le Promoteur de la justice des Franciscains		Laudner.
Orlanda	Mmes	Marie Defresnes.
Sœur Chiarina		Deneuilly.
Pantasillée		Lucienne Dorsy.
Mère Agramante		Barny.
Sœur Francesca		Suzanne Gay.
Viola		Luce Colas.
Violine		Suzanne Marley.
Violette		Courty.
Flore		Julie Pinson.
Pomone		Mona.
Angélique		Rose Schmitt.
Michela		M. Bartelet.
Une Nonne		Massy.

—

31 janvier 1889

14[e] spectacle du théâtre. — 5[e] de la saison.

LES RÉSIGNÉS

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Henry Céard.

Distribution :

Bernaud	MM.	Antoine.
Charmeretz		H. Mayer.
Piétrequin		Laury.
Henriette Lalurance	Mmes	Ducal.
Mme Harquenier		Barny.
Marceline		Dorsy.

L'ÉCHÉANCE

Pièce en un acte, en prose,
de M. Jean Jullien.

Distribution :

Samuel Tabard	MM.	Antoine.
Galabert		Colle.
Transson		Pinsard.
Valentine Tabard	Mlle	Lucienne Dorsy.

—

19 mars 1889

15[e] spectacle du théâtre. — 6[e] de la saison.

LA PATRIE EN DANGER

Drame en cinq actes, en prose,
de MM. Edmond et Jules de Goncourt.

Distribution :

Le Comte de Valjuzon	MM.	Laury.
Perrin		Mevisto.
Boussanel		Antoine.
Le Chevalier de Meude-Monpas.		Amyot.

Jourgniac Saint-Méard.........	MM.	Darney.
Marceau......................		Dorval.
Vognet........................		Dujeu.
Blosseville....................		Rablet.
Lapallu.......................		Arquillière.
Neyon........................		Lambert.
Pierre........................		Deligny.
La Chanoinesse de Valjuzon....	Mmes	Barny.
Blanche de Valjuzon...........		J. Varly.
Madeleine....................		Deneuilly.
Margat........................		Marley.
Une Jeune femme..............		L. Dorsy.
Un Enfant....................		S. Duhamel.
Un Parlementaire..............	MM.	Tinbot.
Un Aubergiste................		Pinsard.
Un Adjudant..................		Rey.
Un Geôlier....................		Ludi.
Un Huissier du tribunal révolutionnaire..................		Gandyot.

Détenus : MM. Maurice, Depas, Viterbo, Mercier, Gauthier, Bisson, Amelot, Lafon, Collinet, Dijean, Bertrand, Vernier, Saucey.

—

1er mai 1889

16e spectacle du théâtre. — 7e de la saison.

L'ANCIEN

Drame en un acte, en vers,
de M. Léon Cladel.

Distribution :

Pierre........................	MM.	Philipon.
Jean.........................		Boularan.
Jeanne.......................	Mmes	Barny.
Seconde......................		L. Dorsy.

MADELEINE

Drame en trois actes, en prose
de M. Emile Zola.

Distribution :

Francis Hubert.................. MM. Antoine.
Jacques Gauthier.............. H. Mayer.
Joseph......................... Deligny.
Madeleine...................... Mmes Marie Defresnes.
Véronique...................... Antonia Laurent.
Laurence....................... Louise France.
Mme Hubert.................... Barny.

LES INSÉPARABLES

Comédie en trois actes, en prose,
de M. Georges Ancey.

Distribution :

Leroy-Granger................. MM. Philipon.
Gaston.......................... Antoine.
Paul du Courtial............... H. Mayer.
Mme Leroy-Granger............ Mmes Barny.
Cécile........................... Meuris.
Dusseau......................... M. Bréval.
Un Domestique........ .... M. Arquillière.

—

31 mai 1889 (1)

17e spectacle du théâtre. — 8me de la saison.

LE COMTE WITOLD

Pièce en trois actes, en prose,
de M. le comte Stanislas Rzewuski.

Distribution :

Le Comte Witold.............. MM. Antoine.
Werner.......................... Deligny.

(1) Au bas du programme de cette soirée (31 mai 1889) se trouvaient insérées les lignes suivantes :

Avis Important. — Le large éclectisme qui a fait représenter tour à tour, avec un égal respect de toutes les Ecoles littéraires, des

Witalis	MM.	Philipon.
Un Domestique		Amyot.
Sigismond		Pinsard.
Louise	Mmes	Régine Martial.
Constance		Meuris.
Mme Félicie		Alice Farna.
Emilie		Barny.
Hélène		La petite Raymonde.

LE CŒUR RÉVÉLATEUR

d'Edgard Poe.

Pièce en un acte, adaptée à la scène française d'après la traduction de Charles Baudelaire, par M. Ernest Laumann.

Distribution :

Lui	MM.	Damoye.
Un Officier de police		L. Poé.
Un Homme de police		X.

LA CASSEROLE

Pièce en un acte, en prose,
de M. Oscar Méténier.

Distribution :

Le Merlan	MM.	Mévisto.
Le Père Chabot		Antoine.
La Terreur-de-la-Maube		Will.
Le Patron		Pinsard.
Petit-Louis		Amyot.
Crève-Cœur		Delorme.
La Grande Carcasse	Mmes	Gabrielle Fleury.
Lisa		Louise France.
La Rouquine		Eugénie Nau.
Le Garçon	MM.	Arquillière.
Un Garde républicain		Tinbot.

œuvres très diverses ; *la Nuit Bergamasque* comme *En Famille*, et *la Fin de Lucie Pellegrin* comme *le Baiser*, amène le Théâtre Libre à jouer, cette fois, *la Casserole*, œuvre d'un réalisme très violent, qui met en scène un cruel tableau des bas-fonds parisiens.

La Casserole terminera le spectacle.

★

SAISON 1889-1890 (QUATRIÈME ANNÉE)

21 octobre 1889

18e spectacle du théâtre. — 1er spectacle de la saison.

DANS LE GUIGNOL

Prologue en un acte, en prose,
de M. Jean Aicard.

Distribution :

Les Acteurs....................	MM. Tervil. Nugeyre (1). Petit.
Le Directeur....................	Poggi.
Le Régisseur....................	Dorval.
Un Ami de la maison..........	Pierron.
L'Auteur....................	Antoine.

LE PÈRE LEBONNARD

Pièce en quatre actes, en vers,
de M. Jean Aicard.

Distribution :

Lebonnard....................	MM.	Antoine.
Robert....................		Grand.
André....................		Ramy.
Le marquis d'Estrey..........		Philipon.
Un Domestique....................		Nugeyre.
Madame Lebonnard..........	Mmes	Barny.
Jeanne....................		Aubry.
Blanche....................		Marguerite Achard.
Marthe....................		Louise France.

—

(1) Nugeyre est le nom patronymique de Janvier. Voir note à la page 151.

27 novembre 1889

19e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

AU TEMPS DE LA BALLADE

Pièce en un acte, en vers,
de M. Georges Bois.

Distribution :

Charles d'Orléans...........	MM.	Laudner.
François Villon................		Philipon.
Galuet.........................		Arquillière.
Guillemette....................	Mlle	Aubry.

L'ECOLE DES VEUFS

Comédie en cinq actes, en prose,
de M. Georges Ancey.

Distribution :

Mirelet.........................	MM.	Antoine.
Henri............................		H. Mayer.
Marguerite.....................	Mme	Henriot.

Invités, gens de service :

MM. Philipon, Janvier, Darney, Arquillière, Pinsard, Amyot, Dorval, Dujeu Tinbot, Moritz, Morière, Severino, Dubarry, Fechter, Frédérickx.

Mmes Luce Colas, Marley.

—

10 janvier 1890

20e spectacle du théâtre. — 3e de la saison.

LE PAIN D'AUTRUI

Drame en deux actes, en prose,
Traduit d'Yvan Tourgueneff,
par MM. Armand Ephraim et Willy Schutz.

Distribution:

Paul Nicolaevitch Eletski.......	MM.	Philipon.
Vasili Semenovich Kousovkine..		Antoine.

Flegont Tropatcheff............	MM.	Moritz.
Ivan Kousmitch Ivanoft........		Dujeu.
Korpatchoff....................		Dorval.
Narcisse Konstantinovitch Tremblinsky....................		Arquillière.
Egor Kartachoff................		Paul Clery.
Anpadist.....................		Méré.
Petr..........................		Dornay.
Olga Petrowna................	Mmes	Francine Colomb.
Prascovia Ivanovna............		Barny.
Machka......................		Luce Colas.
Vaska.......................		Marley.

EN DÉTRESSE

Pièce en un acte, en prose,
de M. Henry Fèvre.

Distribution :

Monsieur Andoche............	MM.	Paul Cléry.
Adrien......................		Antoine.
Madame Andoche.............	Mmes	Barny.
Aline.......................		Luce Colas.

—

25 février 1890

21e spectacle du théâtre. — 4e de la saison.

LES FRÈRES ZEMGANNO

Pièce en trois actes, en prose, tirée du livre de M. Edmond de Goncourt, par MM. Paul Alexis et Oscar Méténier.

Distribution :

Gianni.....................	MM.	Antoine.
Nello......................		Grand.
Tiffany....................		Moritz.
Lamour.....................		Pinsard.
Le Directeur du Cirque.........		Morière.
Un Chirurgien................		Bréval.

Le Correspondant américain....	MM.	Janvier.
1er Habitué....		Paul Cléry.
2e Habitué....................		Rablet.
3e Habitué................ ...		Philipon.
1er Ecuyer....................		Tinbot.
2e Ecuyer...... ......;.......		Dorval.
La Tompkins..................	Mlle	Sylviac.

DEUX TOURTEREAUX

Pièce en un acte, en prose,
de MM. Paul Ginisty et Jules Guérin.

Distribution :

Monsieur Menessier............	MM.	Antoine.
Monsieur Pigeonnat...........		Dorval.
Mélanie......................	Mme	Louise France.

—

Le 21 mars 1890
22e spectacle du théâtre. — 5e de la saison.

MÉNAGE D'ARTISTES

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Eugène Brieux.

Distribution :

Jacques Tervaux..............	MM.	Antoine.
Divoire......................		Arquillière.
Alexandre Veule..............		Leroy.
Meilleret....................		Renard.
Tombelain....................		Cléry.
D'Estombreuse................		Rablet.
Pingoux......................		Tinbot.
Davenay......................		Janvier.
Louise Tervaux....,..........	Mmes	Marcelle-Bailly.
Emma Vernier.................		Sylviac.
Madame Legrand...............		Barny.
Madame Divoire...............		Justin.
Gabrielle....................		Meuris
Caberebac	MM.	Pinsard.
Le Metteur en pages..........		Dorval.

LE MAITRE

Etude de paysans, en trois tableaux,
de M. Jean Jullien.

Distribution :

Jean Fleutiaut................	MM.	Antoine.
Pierre Boulas................		Arquillière.
Gervais Fleutiaut..............		Janvier.
Dagneux.....................		Leroy (1).
La Mère.....................	Mmes	Barny.
Françoise Fleutiaut...........		Luce Colas.
Guillaume...................	M.	Dorval.

—

2 mai 1890

23e spectacle du théâtre. — 6e de la saison.

JACQUES BOUCHARD

Pièce en un acte, en prose,
de M. Pierre Wolff.

Distribution :

Jacques Bouchard............	MM.	Arquillière.
Philippe Durieux		Janvier.
Henri.......................		Debel.
Berthe	Mlle	Luce Colas.
Polyte......................	MM.	Dorval.
Gustave.....................		Antoine.

UNE NOUVELLE ÉCOLE

Pièce en un acte, en prose,
de M. Louis Mullem.

Distribution :

M. Wallholm.................	MM.	Pinsard.
Andrew......................		Antoine.
Johann Schelm................		Morière.

(1) Leroy, un pseudonyme encore de Lugné-Poé.

Fogg	MM.	Cléry.
Gibb		Janvier.
Mme Wallholm.............. ...	Mmes	Barny.
Miss Kate.....................		Meuris.
Miss Lizzie....................		Marley.
Harris..........................	M.	Debel.

LA TANTE LÉONTINE

Comédie en trois actes, en prose,
de MM. Maurice Boniface et Edouard Bodin.

Distribution :

Dumont........................	MM.	Antoine.
Paul Méry....................		Laroche.
Hardouin.......................		Pinsard.
Mme Dumont..................	Mmes	Barny.
Léontine		Louise France.
Eugénie........................		Meuris.
Maria.............		Luce Colas.

—

Le 30 mai 1890
24e spectacle du théâtre. — 7e de la saison.

LES REVENANTS

Drame familial en trois actes, en prose,
de M. Henrik Ibsen
(traduit du Norvégien par M. Rodolphe Darzens).

Distribution :

Oswald Alving.................	MM.	Antoine.
Le pasteur Manders............		Arquillière.
Engetrand................. ...		Janvier.
Mme Alving....................	Mlles	Barny.
Régine Engetrand.............		Luce Colas.

LA PÊCHE

Pièce en un acte, en prose,
de M. Henry Céard.

Distribution :

Choine........................	MM.	Pinsard.
Hilaire Vaudois................		Antoine.
Madame Choine................	Mmes	Louise France.
Clotilde Vaudois..............		Henriot
Julot..........................		La petite Laurence.

—

13 juin 1890
25e spectacle du théâtre. — 8e de la saison.

MYRANE

Etude dramatique en trois actes, en prose,
de M. Emile Bergerat.

Distribution :

Gérard de Bastenay............	MM.	Léon Christian.
Aroun Aga....................		Antoine.
Le docteur Méquillou...........		Renard.
Le général Rotondès de Biscaras.		Godefroy.
Bois du Nord.................		Pinsard.
Godeau.......................		Arquillière.
Dubois.......................		Dorval.
Myrane.......................	Mmes	Régine Martial.
Marthe de Bastenay............		Marie Aubry.
Madame Symon................		Barny.
Fusèle........................		Sylviac.

LES CHAPONS

Pièce en un acte, en prose,
de MM. Lucien Descaves et Georges Darien.

Distribution :

Barbier.......................	MM.	Antoine.
Raquillet.....................		Pinsard.
Madame Barbier...............	Mmes	Barney.
Catherine.....................		Louise France.

★

SAISON 1890-1891 (CINQUIÈME ANNÉE)

29-30 octobre 1890 (1)

26e spectacle du théâtre. — 1er de la saison.

L'HONNEUR

Comédie en cinq actes, en prose,
de M. Henry Fèvre.

Distribution :

M. Lepape....................	MM. Antoine.
M. Bagréaut..................	Tervil.
Edmond Guichard.............	Arquillière.
Madame Lepape..............	Mmes Barny.
Cécile........................	Théven.
Olympe......................	Louise France.
Madame Bagréaut...........	Lefrançais.
Première jeune fille.........	Meuris.
Deuxième jeune fille.........	Marley.

—

26-27 novembre 1890

27e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

MONSIEUR BUTE

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Maurice Biollay.

Distribution :

Fraulin.....................	MM. Damoye.
Victorin....................	Arquillière.

(1) A partir de cette saison l'affluence des abonnés oblige M. Antoine de donner deux fois de suite ses spectacles, répétition générale non comprise. Il est donc créé deux séries d'abonnement : la série A et la série B., les deux dates de chaque représentation correspondent à ces deux séries.

Philippe Ranvier.............. MM. Antoine.
Un Médecin.................... Laudner.
Jeanne .... Mlles Meuris.
Catherine..................... Barny.

L'AMANT DE SA FEMME

Scènes de la vie parisienne
de M. Aurélien Scholl.

Distribution :
Vicomte de Saint-Rieul......... MM. Antoine.
Le Docteur Lafarge............ Renard.
Valentine..................... Mmes Sylviac.
La Marquise de Valleray....... Régine Martial.

LA BELLE OPÉRATION

Pièce en un acte, en prose,
de M. Julien Sermet.

Distribution :
Baldine....................... Mmes Marie Aubry.
Clémence...................... Mario.
Jacqueline.................... Lefrançois.
Madame Valin.................. Barny.
Le Professeur Ménard......... MM. Morière.
Le Docteur Garneret........... Pons-Arlès.
Le Docteur Philippe........... Tinbot.
Le Docteur Daloy.............. Godefroy.
Bénard } internes............. Janvier.
Clerc } Arquillière.
M. Charles.................... Pinsard.

—

26-27 décembre 1890
28e spectacle du théâtre. — 3e de la saison.

LA FILLE ELISA

Pièce en trois actes, en prose (tirée du roman de M. Edmond de Goncourt), par M. Jean Ajalbert.

Distribution :
Le Défenseur de la fille Elisa.... MM. Antoine.

Tanchon, soldat................ MM. Janvier.
Le Directeur de la prison....... Renard.
Le Sous-Préfet................. Pons-Arlès.
Le Président de la cour d'Assises Morière.
L'Huissier .... Méré.
L'Avocat-Général............... Godefroy.
Le Chef du Jury............... Laudner.
Le Greffier.................... Pinsard.
Elisa.... .... Mmes E. Nau.
Peurette..................... Mario.
Gobe-la-Lune.................. Luce Colas.
Marie-Coup-de-sabre........... G. Fleury.
La Mère d'Elisa............... Louise France.
Une Sœur...................... Barny.
Une Dame..................... Marie Aubry.
Une Actrice.................. Yvonne Berys.
Bijou......................... La petite Laurence Parfait.

CONTE DE NOEL

Mystère moderne, en deux tableaux, en prose, de M. Auguste Linert.

Distribution :

Charlot....................... MM. Janvier.
Jarrid........................ Godefroy.
Un Ami de Jarrid............. Arquillière.
Rosa......................... Mmes Daubrives.
La Mère Raminot............. Barny.
Madame Delmart.............. Lefrançais
Ninie........................ Mlle Bouffé.

—

26-27 février 1891
29e spectacle du théâtre. — 4e de la saison.

LA MEULE

Pièce en quatre actes, en prose, de M. Georges Lecomte.

Distribution :

De Stellanville................ MM. Lérand.

Edmond Morin................	MM.	Grand.
Rousselot....................		Antoine.
Madame Rousselot............	Mmes	Régine Martial.
Jeanne Rousselot.............		Théven.
Une Bonne d'hotel............. / Une Paysanne................		Luce Colas.
Une Servante.................		Gabrielle Fleury.
Un Garçon d'hôtel.............	MM.	Renard.
Un Vieux paysan..............		Pons-Arlès.
Un Paysan....................		Verse.

JEUNE PREMIER

Pièce en un acte, en prose,
de M. PAUL GINISTY.

Distribution :

Montgerol....................	MM.	Antoine.
Le Facteur....................		Dujeu.
Madame Montgerol............	Mmes	Barny.
Elodie........................		Louise France.

—

27-28 avril 1891

30e spectacle du théâtre. — 5e de la saison.

LE CANARD SAUVAGE

Pièce en cinq actes, en prose, de M. HENRIK IBSEN.
Traduction de MM. ARMAND EPHRAIM, et Th. LINDENLAUB.

Werle.........................	MM.	Arquillière.
Gregers Werle................		Grand.
Le vieil Ekdal................		Pons-Arlès.
Hialmar Ekdal................		Antoine.
Relling.......................		Laudner.
Molvig.......................		Dujeu.
Groberg......................		Desmard.
Petersen.....................		Verse.
Jensen.......................		Defrance.

Un Monsieur obèse............	MM.	Pinsard.
Un Monsieur chauve...........		Tinbot.
Un Monsieur myope............		Renard.
Gina Ekdal...................	Mmes	France.
Hedwig.......................		Meuris.
Bertha Sorby.................		Garnieri.

—

25-26 mai 1891

31e spectacle du théâtre. — 6e de la saison.

NELL HORN

Drame en quatre actes et six tableaux, en prose,
de MM. Rosny.

Distribution :

Juste........................	MM.	Grand.
Michel.......................		Laudner.
Horn.........................		Damoye.
Willis.......................		Raymond.
Le Vieux.....................		Antoine.
Le Père de Willis............		Arquilllère.
Peacok.......................		Dujeu.
Le Chrétien..................		Renard.
L'Athée......................		Desmart.
Le Gilet blanc...............		Pinsart.
Le Malthusien................		Henri Durtal.
L'Oiseau du Bagne............		Guichard.
Le Nègre.....................		Verse.
Le Capitaine.................		Pons-Arlès.
Le Policeman Billy...........		Janvier.
L'Homme aux Tracts...........		Ricouard.
Nell Horn....................	Mmes	Nau.
Mistress Horn................		Barny.
Missis Carey.................		France.
Jeune fille salvationniste.......		Veryna.

—

8-9 juin 1891

32e spectacle du théâtre. — 7e de la saison.

LEURS FILLES

Pièce en deux actes, en prose, de M. Pierre Wolff.

Distribution :

Valentine d'Alençay............	Mmes Henriot.
Louisette.........................	Théven.
Madame Maurice...............	Barny.
Julie...............................	Luce Colas.
Georges de Verfuge............	M. Antoine.

LES FOURCHES CAUDINES

Drame en un acte, en prose, de M. Maurice Le Corbeiller.

Distribution :

Jacques de Naresse............	MM. Grand.
Darnay............................	Antoine.
De Briac..........................	Léon Christian.
Cécile Darnay..................	Mmes Régine Martial.
Madame Roussel..............	Barny.

LIDOIRE

Pièce en un acte, en prose, de M. Georges Courteline.

Distribution :

Lidoire...........................	MM. Janvier.
La Biscotte, trompette..........	Arquillière.
Dumont...........................	Antoine.
Marabout.........................	Desmart.
Vergisson........................	Charpentier.
Le brigadier de semaine........	Verse.

—

6-7 juillet 1891

33e spectacle du théâtre. — 8e de la saison.

CŒURS SIMPLES

Pièce en un acte, en prose, de M. Sutter-Laumann.

Distribution :

Pierre........................ MM. Damoye.
Le Curé........................ Antoine.
Le Pêcheur........................ Renard.
Louise........................ Mmes Nau.
La Vieille........................ Barny.
Première Voisine........................ Luce Colas.
Deuxième Voisine........................ Méréane.
Petit Pierre........................ La petite Laurence Parfait.
Jacques........................ La petite Marthe Devèze.

LE PENDU

Pièce en un acte, en prose, de M. Eugène Bourgeois.

Distribution :

Jean........................ MM. Janvier.
Le Vieux........................ Arquillière.
La Marcotte........................ Mlle Luce Colas.

DANS LE RÊVE

Comédie-drame en un acte, en prose, de M. Louis Mullem.

Distribution :

Paul Rémond........................ MM. Antoine.
Ducler........................ Pons-Arlès.
Madame Vve Rémond........................ Mmes Barny.
Julie Rémond........................ Meuris.
Madame Ducler........................ Méréane.

★

SAISON 1891-1892 (SIXIÈME ANNÉE)

24-25 octobre 1891

34e spectacle du théâtre. — 1er spectacle de la saison.

LE PÈRE GORIOT

Pièce en cinq actes, en prose, tirée du roman DE BALZAC, par M. ADOLPHE TABARANT.

Distribution :

Rastignac	MM.	Grand.
Goriot		Antoine.
Bianchon		Léon Christian.
Vautrin		Arquillière.
Lebrun		Renard.
Bernard		Verse.
Poiret		Pinsard.
Madame Vauquer	Mmes	Louise France.
Delphine de Nucingen		Henriot.
Anastasie de Restaud		Sylviac.
Sylvie		Garnieri.
Mademoiselle Michonneau		Barny.
Thérèse		Aubry.

—

30 novembre — 1er décembre 1891.

35e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

LA RANÇON

Comédie en trois actes, en prose, de M. GASTON SALANDRI.

Distribution :

Jean Guéret	MM.	Grand.
M. Brion		L. Christian.
M. Godot		Antoine.

Henriette	Mmes	B. Théven.
Valentine Romain.............		Irma Perrot.
Madame Godot		Barny.
Madame Leblanc		Garnieri.
Une bonne......................		Gabrielle Fleury.

L'ABBÉ PIERRE

Pièce en un acte, en prose, de M. Marcel Prévost.

Distribution :

L'Abbé Pierre	MM.	Antoine.
Fernand		Renard.
Madame Ledru................	Mmes	Barny.
Solange		Luce Colas.

UN BEAU SOIR

Comédie en un acte, en vers, de M. Maurice Vaucaire.

Distribution :

Virgile Floréal................	MM.	Grand.
Horace...........................		Antoine.
Camille..........................	Mmes	Sylviac.
Margot...........................		B. Théven.

—

21-22 décembre 1891

36e spectacle du théâtre. — 3e de la saison.

LA DUPE

Pièce en cinq actes, en prose, de M. Georges Ancey.

Distribution :

Albert	M.	Antoine.
Madame Viot..................	Mmes	Barny.
Adèle.............................		Henriot.
Marie.............................		Jeanne Dulac.

SON PETIT CŒUR

Pièce en un acte, en vers, de M. Louis Marsollau.

Distribution :

Arlequin........................ MM. Grand.
Pierrot.......................... Renard.
Colombine....................... Mlle Irma Perrot.

—

2-3 février 1892

37e spectacle du théâtre. — 4e de la saison.

L'ENVERS D'UNE SAINTE

Pièce en trois actes, en prose,
de M. François de Curel.

Distribution :

Georges Pierrard.............. M. Grand.
Julie Renaudin................ Mmes Nancy Vernet.
Jeanne Laval.................. Irma Perrot.
Christine Laval................ Meuris.
Noémie Dulac.................. Barny.
Veuve Renaudin............... Garnieri.
Barbe......................... Suzanne Gay.

BLANCHETTE

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Eugène Brieux.

Distribution :

Bonenfant..................... MM. Gémier.
Rousset....................... Antoine.
Monsieur Galoux.............. Renard.
Morillon...................... Pinsard.
Auguste Morillon............. Laudner.
Georges Galoux............... Tinbot.
Un voiturier.................. Verse.
Un huissier.................. Pons-Arlès.

Madame Rousset...............	Mmes Barny.
Elise Rousset (1)...............	Jeanne Dulac.
Lucie Galoux...................	Meuris.
Madame Jules..................	Garnieri.

—

7-8 mars 1892

38e spectacle du théâtre. — 5e de la saison.

L'ETOILE ROUGE

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Henry Fèvre.

Distribution :

Vauxonne......................	MM. Antoine.
André de Suvigny..............	Léon Christian.
Un domestique.................	Gémier.
Un ami........................	Pons-Arlès.
Premier Monsieur..............	Renard.
Deuxième Monsieur.............	Tinbot.
Berthe........................	Mmes Meuris.
Madame Darnaut................	Irma Perrot.
Une Dame......................	Zapolska.
Invités.......................	MM. Méréane. Verse, Pinsard.

SEUL

Pièce en deux actes, en prose
de M. Albert Guinon.

Distribution :

Ledoux........................	MM. Antoine.
Bourdier......................	Pons-Arlès.
Birague.......................	Léon Christian.
Eugène........................	Gémier.

(1) Le programme du Théâtre Libre porte *Elise* en 1892 ; celui du Théâtre-Antoine, *Blanchette* en 1897 ; celui du Théâtre-Français, *Elise* en 1903.

Madame Ledoux.............. Mmes Marie Laure.
Geneviève.................... Jeanne Dulac.
Virginie...................... Gabrielle Fleury.
Florentine.................... Vinet.
Jacques...................... La petite Parfait.
La Nounou................... Zapolska.

—

28-29 avril 1892

39e spectacle du théâtre.—6e de la saison.

SIMONE

Pièce en trois actes, en prose.
de M. Louis de Gramont.

Distribution :

Pierre de Stampes............. MM. Léon Christian.
Lucien Mauryas............... Grand.
Le Docteur Dugast............. Gémier.
Simone, comtesse de Stampes... Mmes Henriot.
Rose Mauryas................. Théven.
La baronne de Chauvières...... Barny.
La princesse Irène Danesco..... Zapolska.
Madame de Naules............. Dauville.
Madame Dilmer............... Irma Perrot.
Julie......................... Gabrielle Fleury.

LES MARIS DE LEURS FILLES

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Pierre Wolff.

Distribution :

Divoir........................ MM. Antoine.
Henri......................... Grand.
Auguste...................... Verse.
Adèle Divoir.................. Mmes Marie Laure.
Suzanne Berny................ Meuris.
Augustine Berny.............. Barny.
Anna......................... Gabrielle Fleury.

—

8-9 juin 1892

40e spectacle du théâtre. — 7e de la saison.

LA FIN DU VIEUX TEMPS

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Paul Anthelm (Paul Bourde).

Distribution :

Muselle	MM.	Antoine.
Toine		Damoye.
Marc Fauchureur		Arquillière.
Balthazar Quinçon		Janvier.
Gourraud		Verse.
Vit-sans-peine		Pons-Arlès.
Tiolon		Gémier.
Thermette Muselle	Mmes	Luce Colas.
Biane Gourraud		Méréane.
Françoise		Barny.
Zabeau Quinçon		Garnieri.

—

27-28 juin 1892

41e spectacle du théâtre. — 8e de la saison.

PÉCHÉ D'AMOUR

Pièce en un acte, en prose,
de MM. Michel Carré et Georges Loiseau.

Distribution :

Urbain	MM.	Laroche.
Sablé		Verse.
Mère Jeannie	Mmes	Marie Laure.
Yvonnette		Jeanne Dulac.

LES FENÊTRES

Pièce en trois scènes, en prose,
de MM. Jules Perrin et Claude Couturier.

Distribution :

Laurier	MM.	Antoine.
Bagot		Janvier.
Roussel		Pons-Arlès.
Le vitrier		Gémier.
Madame Chantre	Mmes	Barny.
Sophie		Nancy-Vernet.
Louise		Méréane.

MELIE

Pièce en un acte, en prose,
d'après la nouvelle de M. Jean Reibrach,
par M. Georges Docquois.

Distribution :

Ducreux	MM.	Pons-Arlès.
François Chanteau		Gémier.
Zidore Ducreux		Verse.
Nénesse, dit Lichetoutletemps		Janvier.
Jollivet		Pinsard.
La mère Ducreux	Mmes	Lefrançais.
Mélie Ducreux		Nau.
Zulma		Gabrielle Fleury.

★

SAISON 1892-1893 (SEPTIÈME ANNÉE)

3-4 novembre 1892

42e spectacle du théâtre.— 1er de la saison.

LE GRAPPIN

Comédie en trois actes, en prose,
de M. Gaston Salandri.

Distribution :

Jacques Privat	MM.	Arquillière.
Sylvain Lerocques		Antoine.

Auguste	MM.	Gémier.
Gérard		Dujeu.
Victor		Pons-Arlès.
Madame Privat	Mmes	Barny.
Marguerite		Henriot.
Delphine Louvet		Jeanne Dulac.
Nini		Vinet.
Une couturière		Méréane.
Une bonne		Aubry.
Le petit Lucien		La petite Laurence Parfait.

L'AFFRANCHIE

Comédie en trois actes, en prose,
de M. Maurice Biollay.

Distribution :

Grandpré	MM.	Abel Deval.
de Bergue		Antoine.
Dominique		Verse.
Marthe	Mmes	Marcelle Valdey.
Madame Courson		Méréane.
Madame Grisoles		Jeanne Dulac.
Madame d'Essonne		Irma Perrot.

—

29-30 novembre 1892

43e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

LES FOSSILES

Pièce en quatre actes, en prose,
de M. François de Curel.

Distribution :

Le Duc de Chantemelle	MM.	Antoine.
Robert		Camis.
Nicolas		Arquillière.
Un fermier		Pons-Arlès.

Un voisin.....................	MM.	Gémier.
Un domestique..............		Verse.
La Duchesse..................	Mmes	Besnier.
Claire..........................		Berthe Heldy.
Hélène.........................		Jeanne Dulac.
Une Sœur......................		Méréane.

—

16-17 janvier 1893

44e spectacle du théâtre — 3e de la saison..

LE MÉNAGE BRÉSILE

Pièce en un acte, en prose,
de M. ROMAIN COOLUS.

Distribution :

Louis Brésile.................	M.	Gémier.
Madame Hornier..............	Mmes	Barny.
Hélène Brésile................		d'Armières.
Odile..........................		Gabrielle Fleury.
Toinette......................		Vinet.
Octave........................		La petite Parfait.
Jean...........................		La petite Suzanne.

MADEMOISELLE JULIE

Tragédie en un acte, en prose,
de M. AUGUSTE STRINDBERG,
traduite du suédois par M. de CASANOVE.

Distribution :

Mademoiselle Julie............	Mmes	Nau.
Christine......................		Besnier.
Jean...........................	M.	Arquillière.

A BAS LE PROGRÈS

Bouffonnerie satirique en un acte, en prose,
de M. Edmond de Goncourt.

Distribution :

Le père.......................... MM. Pons-Arlès.
Le voleur.......................... Antoine.
La jeune fille.......................... Mme Marcelle Valdey.

—

Le 15-16 février 1893

45e spectacle du théâtre. — 4e de la saison.

LE DEVOIR

Pièce en quatre actes, en prose,
de M. Louis Bruyerre.

Distribution .

Marguerite.......................... Mlle Besnier.
Guérigny.......................... MM. Antoine.
Bernard.......................... Arquillière.
Desormes.......................... Pons-Arlès.
Donker.......................... Gémier.
Chardon.......................... Pinsard.
Bocart.......................... Dujeu.
François.......................... Verse.

—

27-28 mars 1893

46e spectacle du théâtre. — 5e de la saison.

MIRAGES

Drame en cinq actes, en prose,
de M. Georges Lecomte.

Distribution :

Paul Hamelin.......................... MM. Antoine.
Louis Nattier.......................... Gémier.

Madame Veuve Hamelin....... Mmes Barny.
Marcelle Nattier............... Clem.

—

27-28 avril 1893

47e spectacle du théâtre. — 6e de la saison.

VALET DE CŒUR

Comédie en trois actes, en prose,
de M. Maurice Vaucaire.

Distribution :

René........................ MM. Antoine.
Rougemont.................... Gémier.
Charles....................... Henry Krauss.
Valentine..................... Mmes M.L. Miramon.
Blanche...................... Clem.
Madame Lancelin.............. Barny.
Madame Millot................ de Sivry.
Marie........................ Hellen.

BOUBOUROCHE

Pièce en deux actes, en prose,
de M. Georges Courteline.

Distribution :

Boubouroche.................. MM. Pons-Arlès.
André........................ Gémier.
Un Monsieur.................. Antoine.
Potasse...................... Arquillière.
Roth......................... Pinsard.
Fouettard.................... Dujeu.
Un garçon de café............ Verse.
Adèle........................ Mmes Irma Perrot.
Une caissière................ Poraye.

—

29-30 mai 1893

48e spectacle du théâtre. — 7e de la saison.

LES TISSERANDS

Drame en cinq actes, en prose,
de M. GERHART HAUPTMANN.
Traduction de M. JEAN THOREL.

Distribution :

Baumert	MM.	Gémier.
Dreissiger		Pons-Arlès.
Hilse		Antoine.
Jaeger		Arquillière.
Wittig		Herlaine.
Pfeifer		Renard.
Baeker		Depas.
Kutsche, Reimann		Desmarets.
Weinhold, Heiber		Herouin.
Un tisserand, Neumann		Renaudot.
Ansorge		Levanz.
Un paysan, Auguste, Jean		Verse.
Un commis-voyageur, Schmidt		Amyot.
Hornig		Michelez.
Welzel		Pinsard.
Wiegand		Lauras.
Kittelhaus		Laudner.
Le commissaire		Dujeu.
Gottlieb		Etiévant.
Fritz		Le Petit Marini.
Emma	Mmes	Jeanne Dulac.
Madame Welzel		Garnieri.
Mère Hilse		Barny.
Louise		Nau.

Madame Dreissiger............	Mmes	Irma Perrot.
Bertha.........................		Hellen.
Anna...........................		Théven.
Madame Kittelhaus...........		Vinet.
Une femme....................		Reynold.
Mielchen.....................		La petite Suzanne Schatz.

Tisserands. — Femmes de tisserands.

—

12-13 juin 1893

49e spectacle du théâtre. — 8e de la saison.

AHASVERE

Drame en un acte, en prose,
de M. Herman Heijermans.

Distribution :

Karalyk.........................	MM.	Antoine.
Piotr le fils....................		Depas.
Le Pope.........................		Gémier.
Un paysan.....................		Michelez.
Le Chef des Cosaques.........		Arquillère.
La Mère........................	Mmes	Barny.
La Grand'mère................		Reynold
Kasja, servante...............		Vinet.

MARIAGE D'ARGENT

Pièce en un acte, en prose,
de M. Eugène Bourgeois.

Distribution :

Le père Baudruc..............	MM.	Arquillière.
Pierre..........................		Gémier.
Marie..........................	Mlle	Irma Perrot.

LA BELLE AU BOIS RÊVANT

Comédie en un acte, en vers,

de M. Fernand Mazade.

Distribution :

Magali........................	Mlles Clem.
Silvaïs........................	M. L. Miramon.
Petrus........................	MM. Pons-Arlès.
Le Lieutenant..................	Amyot.

★

SAISON 1893-1894 (HUITIÈME ANNÉE)

8-9 novembre 1893

50e spectacle du théâtre. — 1er de la saison.

UNE FAILLITE

Pièce en quatre actes, en prose,

de M. Bjornsterne Bjornson,

adaptée par MM. Schurmann et Jacques Lemaire.

Distribution :

Tjalde........................	MM. Antoine.
Berent........................	Gémier.
Sânnas........................	Arquillière.
Hamar........................	Etiévant.
Jacobsen........................	Gerès.
Lind........................	Renard.
Le Pasteur........................	Pinsard.
Pram........................	Aventure.
Holm........................	Verse.
Ring........................	Michelez.
Falbe........................	Tandier.
Kundzen........................	Dujeu.
Kundsen........................	André.
Finne........................	Defrance.
Le syndic........................	Renaudot.

Madame Tjalde................ Mmes Barny.
Walborg...................... Odette de Fehl.
Signe........................ Guimont.

LE POÈTE ET LE FINANCIER

Pièce en un acte, en vers,
de M. Maurice Vaucaire.

Distribution :

Baron Morin.................. MM. Gémier.
Narcisse Bouchon............. Berny.
Le valet de pied............. Antoine.
Comtesse Gisèle.............. Mlle Théven.

—

26-27 décembre 1893

51e spectacle du théâtre. — 2e de la saison.

L'INQUIÉTUDE

Pièce en trois actes, en prose,
de MM. Jules Perrin et Claude Couturier.

Distribution :

Daniel Ribes................. MM. Antoine.
Louis Ribes.................. Arquillière.
Jousselin.................... Gémier
Le Docteur Legris............ Renard.
L'Inspecteur................. Michelez.
Marie-Anna................... Mmes Savelli.
Françoise.................... Barny.

AMANTS ÉTERNELS

Pantomime en trois tableaux
de MM. André Corneau et H. Gerbault.
Musique de M. André Messager.

Distribution :

Juliette..................... Mlle Fériel.
Romeo........................ MM. Clerget.
Benvolio..................... Gémier.

—

1er-2 février 1894
52e spectacle du théâtre. — 3e de la saison.

L'ASSOMPTION DE HANNELE MATTERN
Poème de rêve, en deux parties,
de M. GERHART HAUPTMANN,
traduction de M. JEAN THOREL.
Musique de M. MARSCHALK.

Distribution :

Pleschke.	MM.	Antoine.
Hanke		Tinbot.
Seidel.		Verse.
Berger		Dujeu.
Schmidt.		Michelez.
Docteur Wachler.		Pinsard.
Gottwald		Arquillière.
Hannele.	Mmes	Hellen.
La sœur Martha.		Savelli.
Tulpe.		Barny.
Hedwig		Vinet.

Personnages du Rêve :

Le maçon Mattern, son Père.	MM.	Gémier.
Gottwald Un étranger		Arquillière.
Seidel.		Verse.
Les Habitants du refuge des pauvres.	Mmes	Antoine. Tinbot. Barny. Vinet.
Une forme de femme, sa Mère défunte La Diaconesse		Zapolska.
Les Femmes venues pour l'enterrement.		Sivry. Dorny. Thabuis. Mercier.

L'Ange Violet.................. Mme Sindt.

Trois Anges. — L'Ange de la Mort.
Les Enfants de l'école. — Quatre Anges.

EN L'ATTENDANT

Comédie en un acte, en prose,
de M. Léon Roux.

Distribution :

Georges Planchard............	MM.	Etiévant.
Paul Pardat..................		Gémier.
Jean.........................		Verse.
Madame Planchard.............	Mmes	Tassilly.
Antoinette Planchard..........		Théven.
Marie........................		Spinoy.
Annette......................		Henriette Henry.

—

23-24 février 1894
53e spectacle du théâtre. — 4e de la saison.

UNE JOURNÉE PARLEMENTAIRE (1)

Comédie de mœurs, en trois actes, en prose,
de M. Maurice Barrès.

Distribution :

Madame Thuringe..........	Mlle	Marguerite Caron.
Thuringe, député.............	MM.	Antoine.
Forestier....................		Gémier.
Legros, député...............		Arquillière.
Le Barbier, député...........		Tinbot.
Isidor, député...............		Léon Christian.
Un agent.....................		Dujeu.
Jacques......................		Paul Edmond.
Un domestique................		Verse.
Charles......................		La petite Parfait.

(1) La répétition générale de « Une journée parlementaire » avait beaucoup fait parler de la pièce : cette répétition avait été offerte aux abonnés du Théâtre-Libre. en même temps qu'aux invités du journal « Le Figaro ».

25-26 avril 1894
54e spectacle du théâtre. — 5e de la saison.

LE MISSIONNAIRE

Roman théâtral en cinq tableaux,
de M. MARCEL LUGUET.

Distribution :

Bernard de Juigneux..........	MM. Gémier.
Barthélemy de Juigneux........	Laudner.
Henri de Juigneux	Arquillière.
Jacques Rebon.................	Etiévant.
Le Vicomte....................	Paul Edmond.
Un Domestique.................	Verse.
Raoule de Juigneux............	Mmes Marguerite Rolland.
Madame de Marcenay............	Belly.
La partie de lecture..........	M. Antoine.

Quelques jours après la représentation du « Missionnaire » M. Antoine annonçait que renonçant momentanément à la lutte, il remettait à plus tard les spectacles de la saison courante qu'il devait à ses abonnés. Il bouclait ses valises et partait avec sa troupe faire une tournée, allant porter à l'étranger le répertoire du Théâtre Libre.

★

DÉMISSION D'ANTOINE

DIRECTION LAROCHELLE (1)

SAISON 1894-1895 (NEUVIÈME ANNÉE)

14-15 février 1895
55e spectacle du théâtre. — 6e de la saison 93-94.

ELÊN

Drame en trois actes, en prose,
de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

Musique de M. AUGUSTE CHAPUIS.

Distribution :

Samuel Wissler............... MM. Larochelle.

(1) Quoique donnés par Larochelle, en 1895, les trois spectacles

Andréas de Rosenthal.......... MM. Duluard.
Gœtz .... Séverin-Mars.
Tannucio, page d'Elën, 17 ans.. Mmes Bailly.
Elën......................... Laurent-Ruault.
Madame de Walburg........... Brienne.
Grète... } suivantes d'Elën. Jane Hellon.
Teresa.. } suivantes d'Elën. Brécourt.
Carmen. } suivantes d'Elën. D'Arthien.
Un laquais.

Etudiants, Masques, Seigneurs,
Dames de Dresde, Religieux, etc.

—

6-7 mai 1895

56e spectacle du théâtre. — 7e de la saison 93-94.

L'ARGENT

Comédie en quatre actes, en prose,
de M. Emile Fabre.

Distribution :

Reynard...................... MM. Arquillière.
Laurent, son fils.............. Larochelle.
Roux, son gendre............. Antoine.
Bousquet..................... Paul Edmond.
Madame Reynard.............. Mmes Henriot.
Mathilde Roux................ Brienne.
Irma......................... Luce Colas.
Julienne..................... Zapolska.

—

13-14 juin 1895

57e spectacle du théâtre. — 8e de la saison 93-94.

GRAND-PAPA

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Claude Berton.

Distribution :

Gallerand..................... M. Gémier.

suivants font partie des huit spectacles de la saison 1893-1894 dus par Antoine à ses abonnés.

Desfontaines...................	MM.	Paul Edmond.
Un domestique.................		Michelez.
Adelaïde Ravier...............	Mmes	Louise France.
Lolo..........................		Dallet.
Madame Gallerand............		Marcelle Bailly.
Madame Chailloux............		Vinet.

SI C'ÉTAIT...

Pièce en un acte, en prose,
de M. Paul Lheureux.

Distribution :

François Poudry..............	MM.	Gémier.
L'Homme		Larochelle.
Madame Poudry...............	Mme	Barny.

★

SAISON 1895-1896 (DIXIÈME ANNÉE)

24 octobre 1895

58e spectacle du théâtre. — 1er spectacle de Larochelle.

LA FUMÉE PUIS LA FLAMME

Pièce en quatre actes, en prose,
de M. Joseph Caraguel.

Distribution :

Michel Gelyès.................	MM.	Gémier.
Bastide........................		Paul Edmond.
Le beau Léonce...............		Arquillière.
Lavastre		Henri Seruzier.
Clotilde Gelyès................	Mmes	Laurent Ruault.
Jeannette......................		Luce Colas.
Madame Sicard...............		Garnieri.
Madame Lavastre.............		Reynold.
Madame Bouges..............		Hellen.
Claire Gelyès..................		Suzanne Mary.
Louise.........................		Palmet.

—

16 décembre 1895
59e spectacle du théâtre, — 2e de Larochelle.

LE CUIVRE

Pièce en trois actes, en prose,
de MM. Paul Adam et André Picard.

Distribution :

Humphry....................	MM.	Raymond.
Prince Daniloff................		Larochelle.
D'Aufflers....................		L. Christian.
Vogt........		Dupont.
Général Caracolos.............		Viart-Burguet.
Martin.......................		Leubas.
De Sency.....................		Pelio.
Armande d'Aufflers..........	Mmes	Gerfaut.
Anne Vogt....................		Bady.
Sonia Daniloff		Aubry.
Gisèle d'Aufflers..............		Jane Hellen.
Francine		Celny.
Simone........		d'Arthien.
Bérangère....................		Any Béro.

—

10 février 1896
60e spectacle du théâtre. — 3e de Larochelle.

L'AME INVISIBLE

Pièce en trois actes, en prose,
de M. Claude Berton.

Distribution :

Pierre de Champcey............	MM.	Larochelle.
Jean Lajaille		Janvier.
Gontran Loubineau............		Arquillière.
Un domestique................		Michelez.
Esther........................	Mlle	Suger.

MADEMOISELLE FIFI

Drame en un acte, en prose,
tiré de la nouvelle de GUY DE MAUPASSANT,
par OSCAR MÉTÉNIER.

Distribution :

Le Curé Chantavoine..........	MM.	Larochelle.
Le Sous-Lieutenant Wilhelm d'Eyrick (Mademoiselle Fifi)..		Depas.
Le Major de Farlsberg.........		Dujeu.
Le Capitaine Kelwingstein.....		Mévisto aîné.
Le Lieutenant Otto de Grosling..		Séverin Mars.
Le Sous-Lieutenant Fritz Scheunaubourg		Verse.
Le Sacristain.................		Michelez.
Le Devoir....................		Georges.
Rachel.......................	Mmes	Luce Colas.
Evata Tomate.................		Louise France.
Blondine.....................		Gabrielle Fleury.
Paméla		O. Delpré.
Amanda......................		Reynold.

—

16 mars 1896
61ᵉ spectacle du théâtre. — 4ᵉ de Larochelle.

INCESTE D'AMES

Pièce en cinq actes, en prose,
de MM. JEAN LAURENTY et FERNAND HAUSER.

Distribution :

Jean.........................	MM.	Larochelle.
Maurice.....................		Paul Franck.
Etienne.....................		Michelez.
Fée.........................	Mmes	Meuris.
Berthe......................		Reynold.
Odette......................		Jane Hellen.
Hélène		Mary Isaac.

SOLDAT ET MINEUR

Pièce en un acte, en prose,
de M. Jean Malafayde.

Distribution :

Jean Raveau	MM.	Dupont.
Le Père La Fosse		Raymond.
Charles Raveau		Paul Franck.
Etienne Faurain		Séverin Mars.
Jules Couture		Michelez.
Richard de Beaumont		Dujeu.
Pierre Guittare		Verse.
Le Directeur de la mine		Demeyer.
Un Maître porion		Pinsard.
Jeanne Raveau	Mmes	Louise France.
Micheline		Reynold.
Louison		Mary Isaac.
Lauriette		Sylly.

Mineurs. — Hercheuses. — Gabillots. — Soldats.

—

27 avril 1896
62e spectacle du théâtre. — 5e de Larochelle

LA FILLE D'ARTABAN

Drame en un acte, en prose,
de M. Alfred Mortier.

Distribution :

Artaban, bateleur	MM.	Gémier.
Trinquet, valet d'Artaban		Janvier.
Falzar, valet du Pitre		Demeyer.
Un vieux monsieur		Pinsard.
Un voyou		Verse.
Un gardien de la paix		Dujeu.
Rosella	Mlle	Béraldi.

LA NÉBULEUSE

Pièce en un acte, en prose,
de M. Louis Dumur.

Distribution :

Le Père Combal..............	MM.	Charlot.
L'Abbé Jean..................		Larochelle.
André.........................		Séverin Mars.
Pierre.........................		Paul Franck.
Maître Crapou................		Leubas.
La Grand'Mère Combal........	Mmes	Louise France.
La Mère Combal..............		Garnieri.
La Ravette.....................		Celny.
Madame Rentre...............		Sylly.

DIALOGUE INCONNU

Scène en prose, d'Alfred de Vigny.

Distribution :

Le Pape.......................	MM.	Taillade.
L'Empereur..................		Castillan.

III. — LISTE COMPLÈTE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PIÈCES JOUÉES AU THÉATRE LIBRE AVEC LA DATE DE LA 1re REPRÉSENTATION ET LE QUANTIÈME DU SPECTACLE

Abréviations.

Act.	Acte	P.	Pièce
Adapt.	Adaptation	Pm.	Poème
Bouf.	Bouffonnerie	Pr.	Prose
Com.	Comédie	Sc.	Scènes
Dr.	Drame	Sp.	Spectacle
F.	Féerie	Tab.	Tableaux
Myst.	Mystère	Trad.	Traduction
Pant.	Pantomine	Trag.	Tragédie
Part.	Parties	V.	Vers.

A bas le progrès. — Bouffonnerie satirique en un acte, en prose, de M. EDMOND DE GONCOURT, le 16 janvier 1893. — 44e spectacle.

Abbé Pierre (L').— Pièce en un acte, en prose, de M. MARCEL PRÉVOST. — Le 30 novembre 1891. — 35e spect.

Affranchie (L'). — Comédie en trois actes, en prose, de M. MAURICE BIOLLAY. — Le 3 novembre 1892. — 42e spect.

Ahasvère. Drame en un acte, en prose, de M. HERMAN HEIJERMANS. — Le 12 juin 1893. — 49e spect.

Amant de sa femme (L'). — Scènes de la vie parisienne, en prose, de M. AURELIEN SCHOLL. — Le 26 novembre 1890. — 27e spect.

Amante du Christ (L'). — Mystère en un acte, en vers, de M. RODOLPHE DARZENS. — Le 19 octobre 1888. — 10e spect.

Amants éternels. — Pantomime en 3 tableaux de MM. André Corneau et H. Gerbault. Musique de M. André Messager. — Le 26 décembre 1893. — 51e spect.

Ame invisible (L'). — Pièce en trois actes, en prose, de M. Claude Berton. — Le 10 février 1896. — 60e spect.

Ancien (L'). — Drame en un acte, en vers, de M. Léon Cladel. — Le 1er mai 1889. — 16e spect.

Argent (L'). — Comédie en 4 actes, en prose, de M. Emile Fabre. — Le 6 mai 1895. — 56e spect.

Assomption de Hannele Mattern (L'). — Poème de rêve, en deux parties par M. Gerhart Hauptmann, traduit par M. Jean Thorel, musique de M. Marschalk. — Le 1er février 1894. — 52e spect.

Au temps de la Ballade. — Pièce en un acte, en vers, de M. Georges Bois. — Le 27 novembre 1889. — 19e spect.

Baiser (Le). — Comédie en 1 acte, en vers, de M. Théodore de Banville. Musique de M. Paul Vidal. — Le 23 décembre 1887. — 5e spect.

Belle au bois rêvant (La). — Comédie en un acte, en vers, de M. Fernand Mazade. Le 12 juin 1893. — 49e spect.

Belle Opération (La). — Pièce en un acte, en prose, de M. Julien Sermet. — Le 26 novembre 1890. — 27e spect.

Belle Petite. — Comédie en un acte, en prose, de M. André Corneau. — Le 12 novembre 1887. — 4e spect.

Blanchette. — Pièce en trois actes, en prose, de M. Eugène Brieux. — Le 2 février 1892. — 37e spect.

Boubouroche. — Pièce en 2 actes, en prose, de M. Georges Courteline — Le 27 avril 1893. — 47e spect.

Bouchers (Les). — Comédie en un acte, en vers, de M. Fernand Icres. — Le 19 octobre 1888. — 10e spect.

Canard Sauvage (Le). — Pièce en cinq actes, en prose, de M. Henrik Ibsen, traduction de MM. Armand Ephraim et Th. Lindenlaub. — Le 27 avril 1891. — 30e spect.

Casserole (La). — Pièce en un acte, en prose, de M. Oscar Méténier. — Le 1er juin 1889. — 17e spect.

Chance de Françoise (La). — Comédie en un acte, en prose, de M. Georges de Porto-Riche. — Le 10 décembre 1888. — 12e spect.

Chapons (Les). — Pièce en un acte, en prose, de MM. Lucien Descaves et Georges Darien. — Le 13 juin 1890. — 25e spect.

La Chevalerie Rustique. — Pièce en un acte, en prose, de M. Verga, traduite par M. Paul Solanges. — Le 19 octobre 1888. — 10e spect.

Cocarde (La). — Comédie en un acte, en prose, de M. Jules Vidal. — 30 mars 1887. — 1er spect.

Cœur révélateur (Le). d'Edgard Poe. — Pièce en un acte, adaptée à la scène française, d'après la traduction de Charles Baudelaire, par M. Ernest Laumann. 1er juin 1889. — 17e spectacle.

Cœurs simples. — Pièce en un acte, en prose, de M. Sutter-Laumann. — Le 6 juillet 1891. — 33e spect.

Comte Witold (Le). — Pièce en trois actes, en prose, de M. le comte Stanislas Rzéwuski. — Le 1er juin 1889. — 17e spect.

Conte de Noël. — Mystère moderne, en deux tableaux, de M. Auguste Linert. — Le 27 décembre 1890. — 28e spect.

Cor fleuri (Le). — Féérie en un acte, en vers, de M. Mikhael Ephraim. — Le 10 décembre 1888. — 12e spect.

Cuivre (Le). — Pièce en trois actes, en prose, de MM. Paul Adam et André Picard.—Le 16 décembre 1895.—59e spect.

Dans le Guignol. — Prologue en un acte, en prose, de M. Jean Aicard. — Le 21 octobre 1889. — 18e spect.

Dans le Rêve. — Comédie en un acte, en prose, de M. Louis Mullem. — Le 6 juillet 1891. — 33e spect.

Deux Tourtereaux. — Pièce en un acte, en prose, de de MM. Paul Ginisty et Jules Guérin. — Le 25 février 1890. — 21e spect.

Devoir (Le). — Pièce en quatre actes, en prose, de M. Louis Bruyerre. — Le 15 février 1893. — 45e spect.

Dialogue inconnu. — Scène en prose d'Alfred de Vigny. — Le 27 avril 1896. — 62e spect.

Dupe (La). — Pièce en cinq actes, en prose, de M. Georges Ancey. — Le 22 décembre 1891. — 36e spect.

Echéance (L'). — Pièce en un acte, en prose, de M. Jean Jullien. — Le 31 janvier 1889. — 14e spect.

Ecole des Veufs (L'). — Comédie en cinq actes, en prose, de M. Georges Ancey. — Le 27 novembre 1889. — 19ᵉ spect.

Elën. — Drame en trois actes, en prose, de Villiers de l'Isle-Adam. Musique de M. Auguste Chapuis. — Le 14 février 1895. — 55ᵉ spect.

En Détresse. — Pièce en un acte, en prose, de M. Henry Fèvre. — Le 10 janvier 1890. — 20ᵉ spect.

En Famille. — Pièce en un acte, en prose, de M. Oscar Méténier. — Le 30 mai 1887. — 2ᵉ spect.

En l'attendant. — Comédie en un acte, en prose, de M. Léon Roux. — Le 1ᵉʳ février 1894. — 52ᵉ spect.

Envers d'une Sainte (L'). — Pièce en trois actes, en prose, de M. François de Curel. — Le 2 février 1892. — 37ᵉ spect.

Esther Brandès. — Pièce en trois actes, en prose, de M. Léon Hennique. — Le 12 novembre 1887. — 4ᵉ spect.

Etoile Rouge ('L). — Pièce en trois actes, en prose, de M. Henry Fèvre. — Le 7 mars 1892. — 38ᵉ spect.

Evasion (L'). — Drame en un acte, en prose, de Villiers de l'Isle-Adam. — Le 12 octobre 1887. — 3ᵉ spect.

Femme de Tabarin (La). — Tragi-parade en un acte, en prose, de M. Catulle Mendès. Musique de M. Emmanuel Chabrier. — Le 12 novembre 1887. — 4ᵉ spect.

Fenêtres (Les). — Pièce en trois scènes, en prose, de MM. Jules Perrin et Claude Couturier. — Le 27 juin 1892. — 41ᵉ spect.

Fille d'Artaban (La). — Drame en un acte, en prose, de de M. Alfred Mortier. — Le 27 avril 1896. — 62ᵉ spect.

Fille Elisa (La). — Pièce en trois actes, en prose, tirée du roman de M. Edmond de Goncourt, par M. Jean Ajalbert. — Le 26 décembre 1890. — 28ᵉ spect.

Fin de Lucie Pellegrin (La). — Comédie en un acte, en prose, de M. Paul Alexis. — Le 15 juin 1888. — 9ᵉ spect.

Fin du vieux temps (La). — Pièce en trois actes, en prose, de M. Paul Anthelm. — Le 8 juin 1892. — 40ᵉ spect.

Fossiles (Les). — Pièce en quatre actes, en prose, de M. François de Curel. — Le 29 novembre 1892. — 43ᵉ spect.

Fourches caudines (Les). — Drame en un acte, en prose, de M. Maurice Le Corbeiller. — Le 8 juin 1891. — 32e spect.

Frères Zemganno (Les). — Pièce en trois actes, en prose, tirée du livre de M. Edmond de Goncourt par MM. Paul Alexis et Oscar Méténier. — Le 25 février 1890. — 21e spect.

Fumée puis la flamme (La). — Pièce en quatre actes, en prose, de M. Joseph Caraguel. — Le 24 octobre 1895. — 58e spect.

Grand-papa. — Pièce en trois actes, en prose, de M. Claude Berton. — Le 13 juin 1895. — 57e spect.

Grappin (Le). — Comédie en trois actes, en prose, de M. Gaston Salandri. — Le 3 novembre 1892. — 42e spect.

Honneur (L'). — Comédie en cinq actes, en prose, de M. Henry Fèvre. — Le 29 octobre 1890. — 26e spect.

Inceste d'âmes. — Pièce en cinq actes, en prose, de MM. Jean Laurenty et Fernand Hauser. — Le 16 mars 1896. — 61e spect.

Inquiétude (L'). — Pièce en trois actes, en prose, de MM. Jules Perrin et Claude Couturier. — Le 26 décembre 1893. — 51e spect.

Inséparables (Les). — Comédie en trois actes, en prose, de M. Georges Ancey. — Le 1er mai 1889. — 16e spect.

Jacques Bouchard. — Pièce en un acte, en prose, de M. Pierre Wolff. — Le 20 mai 1890. — 23e spect.

Jacques Damour. — Pièce en un acte, en prose, tirée du roman de M. Emile Zola, par M. Léon Hennique. — Le 30 mars 1887. — 1er spect.

Jeune Premier. — Pièce en un acte, en prose, de M. Paul Ginisty. — Le 26 février 1891. — 29e spect.

Leurs filles. — Pièce en deux actes, en prose, de M. Pierre Wolff. — Le 8 juin 1891. — 32e spect.

Lidoire. — Pièce en un acte, en prose, de M. Georges Courteline. — Le 8 juin 1891. — 32e spect.

Madeleine. — Drame en trois actes, en prose, de M. Emile Zola. — Le 1er mai 1889. — 16e spect.

Mademoiselle Fifi. — Drame en un acte, en prose, tiré de la nouvelle de Guy de Maupassant, par M. Oscar Méténier. — Le 10 février 1896. — 60e spect.

Mademoiselle Julie. — Tragédie en un acte, en prose, de M. Auguste Strindberg, traduction de M. de Casanove. — Le 16 janvier 1893. — 44e spect.

Mademoiselle Pomme. — Comédie en un acte, en prose de MM. Paul Alexis et Duranty. — Le 30 mars 1887. — 1er spect.

Maître (Le). — Etude de paysans, en trois tableaux, de M. Jean Jullien. — Le 21 mars 1890. — 22e spect.

Mariage d'argent. — Pièce en un acte, en prose, de M. Eugène Bourgeois. — Le 12 juin 1893. — 49e spect.

Maris de leurs filles (Les). — Pièce en trois actes, en prose, de M. Pierre Wolff. — Le 28 avril 1892. — 39e spect.

Matapan. — Comédie en trois actes, en vers, de M. Emile Moreau. — Le 27 avril 1888. — 8e spect.

Mélie. — Pièce en un acte, en prose, d'après la nouvelle de M. Jean Reibrach, par M. Georges Docquois. — Le 27 juin 1892. — 41e spect.

Ménage Brésile (Le). — Pièce en un acte, en prose, de M. Romain Coolus. — Le 16 janvier 1893. — 44e spect.

Ménage d'artistes. — Pièce en trois actes, en prose, de M. Eugène Brieux. — Le 21 mars 1890. — 22e spect.

Meule (La). — Pièce en quatre actes, en prose, de M. Georges Lecomte. — Le 26 février 1891. — 29e spect.

Mirages. — Drame en cinq actes, en prose, de M. Georges Lecomte. — Le 27 mars 1893. — 46e spect.

Missionnaire (Le). — Roman théâtral, en cinq tableaux, de M. Marcel Luguet. — Le 25 mars 1894. — 54e spect.

Monsieur Bute. — Pièce en trois actes, en prose, de M. Maurice Biollay. — Le 26 novembre 1890. — 27e spect.

Monsieur Lamblin. — Comédie en un acte, en prose, de M. Georges Ancey. — Le 15 juin 1888. — 9e spect.

Mort du Duc d'Enghien (La). — Drame en trois tableaux, en prose, de M. Léon Hennique. — Le 10 décembre 1888. — 12e spect.

de M. Maurice Vaucaire. — Le 8 novembre 1893. — 50e spect.

Prologue d'ouverture. — En vers, de M. Arthur Byl. — Le 30 mars 1887. — 1er spect.

Prose (La). — Comédie en trois actes, en prose, de M. Gaston Salandri. — Le 15 juin 1888. — 9e spect.

Puissance des Ténèbres (La). — Drame en six actes, en prose, de Tolstoï, traduit par MM. Pavlowski et Oscar Méténier. — Le 10 février 1888. — 6e spect.

Quarts-d'heure (Les). — Deux tableaux, en prose, de MM. Gustave Guiches et Henry Lavedan. — Le 23 mars 1888. — 7e spect.

Rançon (La). — Comédie en trois actes, en prose, de M. Gaston Salandri. — Le 30 novembre 1891. — 35e spect.

Reine Fiammette (La). — Drame en six actes, en vers, de M. Catulle Mendès. Musique de M. Paul Vidal. — Le 15 janvier 1889. — 13e spect.

Résignés (Les). — Pièce en trois actes, en prose, de M. Henry Céard. — Le 31 janvier 1889. — 14e spect.

Revenants (Les). — Drame familial en trois actes, en prose, de M. Henrik Ibsen, traduit du norvégien par M. Rodolphe Darzens. — Le 30 mai 1890. — 24e spect.

Rolande. — Pièce en cinq actes, en prose, de M. Louis de Gramont. — Le 5 novembre 1888. — 11e spect.

Sérénade (La). — Comédie en trois actes, en prose, de M. Jean Jullien. — Le 23 décembre 1887. — 5e spect.

Seul. — Pièce en deux actes, en prose, de M. Albert Guinon. — Le 7 mars 1892. — 38e spect.

Si c'était... — Pièce en un acte, en prose, de M. Paul Lheureux. — Le 13 juin 1895. — 57e spect.

Simone. — Pièce en trois actes, en prose, de M. Louis de Gramont. — Le 28 avril 1892. — 39e spect.

Sœur Philomèle. — Pièce en deux actes, en prose, tirée du roman de MM. de Goncourt, par MM. Arthur Byl et Jules Vidal. — Le 12 octobre 1887. — 3e spect.

Soldat et mineur. — Pièce en un acte, en prose, de M. Jean Malafayde. — Le 16 mars 1896. — 61e spect.

Son petit cœur. — Pièce en un acte, en vers, de M. Louis Marsollau. — Le 21 décembre 1891. — 36e spect.

Tante Léontine (La). — Comédie en trois actes, en prose, de MM. Maurice Boniface et Edouard Bodin. — Le 2 mai 1890. — 23e spect.

Tisserands (Les). — Drame en cinq actes, en prose, de M. Gerhart Hauptmann, traduction de M. Jean Thorel. — Le 29 mai 1893. — 48e spect.

Tout pour l'honneur. — Drame en un acte, en prose, tiré du *Capitaine Burle*, de M. Emile Zola, par M. Henry Céard. — Le 23 décembre 1887. — 5e spect.

Un beau soir. — Comédie en un acte, en vers, de M. Maurice Vaucaire. — Le 30 novembre 1891. — 35e spect.

Une faillite. — Pièce en quatre actes, en prose, de M. Bjornstierne Bjornson, adaptée par MM. Schurmann et Jacques Lemaire. — Le 8 novembre 1893. — 50e spect.

Une journée parlementaire. — Comédie de mœurs, en trois actes, en prose, de M. Maurice Barrès. — Le 23 février 1894. — 53e spect.

Une nouvelle école. — Pièce en un acte, en prose, de M. Louis Mullem. — Le 2 mai 1890. — 23e spect.

Un Préfet. — Comédie en un acte, en prose, de M. Arthur Byl. — Le 30 mars 1887. — 1er spect.

Valet de Cœur. — Comédie en trois actes, en prose, de M. Maurice Vaucaire. — Le 27 avril 1893. — 47e spect.

Soit 124 pièces et 1 prologue d'ouverture en 289 actes.

IV. — LISTE DES PIÈCES

TIRÉES DE ROMANS ET NOUVELLES ET ADAPTÉES A LA SCÈNE (REPRÉSENTÉES AU THÉATRE LIBRE)

Fille Élisa (La). — Roman d'EDMOND DE GONCOURT, adapté par M. JEAN AJALBERT. — 3 actes. — Le 26 décembre 1890. — 28e spect.

Frères Zemganno (Les). — Roman d'EDMOND DE GONCOURT. — Adapté par MM. PAUL ALEXIS et OSCAR MÉTÉNIER. — 3 actes. — Le 25 février 1890. — 21e spect.

Jacques Damour. — Nouvelle d'EMILE ZOLA. — Adaptée par M. LÉON HENNIQUE. — 1 acte. — 30 mars 1887. — 1er spect.

Mademoiselle Fifi. — Nouvelle de GUY DE MAUPASSANT. — Adaptée par M. OSCAR MÉTÉNIER. — 1 acte. — Le 10 février 1896. — 60e spect.

Père Goriot (Le). — Roman de BALZAC. — Adapté par M. TABARANT. — 5 actes. — Le 24 octobre 1891. — 34e spect.

Sœur Philomène. — Roman des frères DE GONCOURT. — Adapté par MM. ARTHUR BYL et JULES VIDAL. — 2 actes. — Le 12 octobre 1887. — 3e spect.

Tout pour l'honneur. — Nouvelle *le Capitaine Burle*, d'EMILE ZOLA. — Adaptée par M. HENRY CÉARD. — 1 acte. — Le 23 décembre 1887. — 5e spect.

Soit 7 pièces en 15 actes d'adaptation.

V. — LISTE DES PIÈCES ÉTRANGÈRES

REPRÉSENTÉES AU THÉATRE LIBRE

Ahasvère. — Drame en 1 acte de HERMAN HEIJERMANS. — Traduit du hollandais par l'auteur. Le 12 juin 1893. — 49e spectacle.

Assomption de Hannele Mattern (L'). — Poème en deux parties de GERHART HAUPTMANN, traduit de l'allemand, par M. JEAN THOREL. — Le 1er février 1894. — 52e spect.

Canard sauvage (Le). — Pièce en 5 actes de HENRIK IBSEN, traduite du norvégien par MM. ARMAND EPHRAIM et TH. LINDENLAUB. — Le 27 avril 1891.— 30e spect.

Chevalerie Rustique. — Pièce en 1 acté de VERGA, traduite de l'italien par M. PAUL SOLANGES. — Le 19 octobre 1888. — 10e spect.

Cœur révélateur (Le), d'EDGARD POE, traduit par CHARLES BAUDELAIRE. — Pièce en un acte, adaptée par M. ERNEST LAUMANN. — 1 acte. — Le 1er juin 1889. — 17e spect.

Mademoiselle Julie. — Tragédie en un acte d'AUGUSTE STRINDBERG, traduit du suédois par M. de CASANOVE. — Le 16 janvier 1893. — 44e spect.

Pain d'autrui (Le). — Drame en deux actes d'IVAN TOURGUENEFF, traduit du russe par MM. ARMAND EPHRAIM et WILLY SCHUTZ. — Le 10 janvier 1890. — 20e spect.

Puissance des Ténèbres (La). — Drame en six actes de TOLSTOI, traduit du russe par MM. PAVLOWSKY et OSCAR MÉTÉNIER. — Le 10 février 1888. — 6e spect.

Revenants (Les).— Drame familial en trois actes d'HENRIK

Ibsen, traduit du norvégien par M. Rodolphe Darzens. — Le 30 mai 1890. — 24e spect.

Tisserands (Les). — Drame en cinq actes de Gerhart Hauptmann, traduit de l'allemand par M. Jean Thorel. — Le 29 mai 1893. — 48e spect.

Une faillite. — Pièce en 4 actes de Bjornstierne Bjornson, traduite du norvégien par MM. Schurmann et Jacques Lemaire. — Le 8 novembre 1893. — 50e spect.

Soit 11 pièces étrangères en 31 actes.

VI. — LISTE DES PIÈCES EN VERS

REPRÉSENTÉES AU THÉATRE LIBRE

L'Amante du Christ. — Mystère en un acte de M. Rodolphe Darzens. — Le 19 octobre 1888. — 10e spect.

L'Ancien. — Drame en un acte de M. Léon Cladel. — Le 1er mai 1889. — 16e spect.

Au temps de la Ballade. — Pièce en un acte de M. Georges Bois. — Le 27 novembre 1889. — 19e spect.

Le Baiser. — Comédie en un acte de M. Th. de Banville. — Le 23 décembre 1887. — 5e spect.

La Belle au bois rêvant. — Comédie en un acte de M. Fernand Mazade. — Le 12 juin 1893. — 49e spect.

Les Bouchers. — Drame en un acte de M. Fernand Icres. — Le 19 octobre 1888. — 10e spect.

Le Cor fleuri. — Féerie en un acte de M. Mikhael Ephraïm. — Le 10 décembre 1888. — 12e spect.

Matapan. — Comédie en trois actes de M. Emile Moreau. — Le 27 avril 1888. — 8e spect.

La Nuit bergamasque. — Comédie en trois actes de M. Emile Bergerat. — Le 20 mai 1887. — 2e spect.

Le Pain du Péché (d'après Aubanel). — Drame en quatre actes de M. Paul Arène. — Le 27 avril 1888. — 8e spect.

Le Père Lebonnard. — Pièce en quatre actes de M. Jean Aicard. — Le 21 octobre 1880. — 18e spect.

Le Poète et le Financier. — Pièce en un acte de M. Maurice Vaucaire. — Le 8 novembre 1893. — 50e spect.

Prologue d'ouverture. — Vers de M. André Byl. — Le 30 mars 1887. — 1er spect.

La Reine Fiammette. — Drame en six actes de M. Catulle Mendès. — Le 15 janvier 1889. — 13e spect.

Son petit cœur. — Pièce en un acte de M. Louis Marsolleau. — Le 21 décembre 1891. — 36e spect.
Un beau soir. — Comédie en un acte de M. Maurice Vaucaire. — Le 30 novembre 1891. — 35e spect.

15 pièces en vers en 30 actes.
et un prologue.

VII. — INDEX ALPHABÉTIQUE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS REPRÉSENTÉS AU THÉATRE LIBRE

* Les Auteurs dont le nom est précédé d'un astérisque n'avaient jamais été représentés.

* **Anthelm (Paul)** (1). — *La Fin du vieux temps.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 40e spect.

Arène (Paul). — *Le Pain du Péché* (d'après Aubanel). — Adaptation. — 4 actes. — Vers. — 8e spect.

Aubanel (Théodore). — *Lou Pan dou Pecat.* (Adapté par Paul Arène). — Drame. — 4 actes. — Vers. — 8e spect.

Balzac (Honoré de). — *Le Père Goriot* (adapté par Tabarant). — 5 actes. — 34e spect.

Banville (Théodore de). — *Le Baiser.* — Comédie. — 1 acte. — Vers. — Musique de P. Vidal. — 5e spect.

* **Barrès (Maurice).** — *Une Journée Parlementaire.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 53e spect.

Bergerat (Emile). — *Myrane.* — Etude dramat. — 3 actes. — Prose. — 25e spect.

Bergerat (Emile). — *La Nuit Bergamasque.* — Comédie. — 3 actes. — Vers. — 2e spect.

* **Berton (Claude).** — *Grand-papa.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 57e spect.

* **Berton (Claude).** — *L'Ame Invisible.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 60e spect.

* **Biollay (Maurice).** — *L'Affranchie.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 42e spect.

* **Biollay (Maurice).** — *Monsieur Bute.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 27e spect.

Bjornson (Bjornstierne). — *Une faillite* (adaptée par Schurmann et J. Lemaire). — Pièce. — 4 actes. — Prose. — 50e spect.

* **Bodin (Edouard) et Maurice Boniface.** — *La Tante Léontine.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 23e spect.

* **Bois (Georges).** — *Au temps de la ballade.* — Pièce. — 1 acte. — Vers. — 19e spect.

Boniface (Maurice) et Edouard Bodin. — *La Tante Léontine.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 23e spect.

* **Bonnetain (Paul) et Lucien Descaves.** — *La Pelote.* Comédie. — 3 actes. — Prose. — 7e spect.

* **Bourgeois (Eugène).** — *Mariage d'argent.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 49e spect.

(1) Pseudonyme de M. Paul Bourde.

* **Bourgeois** (Eugène).— *Le Pendu.* — Pièce.— 1 acte. — Prose. — 33e spect.
* **Brieux** (Eugène) (1). — *Ménage d'artistes.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 22e spect.
* **Brieux** (Eugène). — *Blanchette.* — Pièce en 3 actes. — Prose. — 37e spect.
* **Bruyerre** (Louis). — *Le Devoir.* — Pièce. — 4 actes. — Prose. — 45e spect.
* **Byl** (Arthur). — *Un Préfet.* — Comédie. — 1 acte. — Prose. — 1er spect.
* **Byl** (Arthur). — *Prologue d'Ouverture.* — Vers. — 1er spect.
* **Byl** (Arthur) et **Jules Vidal.** — *Sœur Philomène* (d'après de Goncourt). — Adaptation, 2 actes. — Prose. — 3e spect.
* **Caraguel** (Joseph). — *La Fumée puis la Flamme.* — Pièce. — 4 actes. — Prose. — 58e spect.

Carré (Michel) et **Georges Loiseau.** — *Péché d'Amour.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 41e spect.

* **Casanove** (de). — *Mademoiselle Julie* .— Tragédie. — 1 acte. — Prose (d'après Strindberg). — 44e spect.

Céard (Henry). — *La Pêche.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 24e spect.

Céard (Henry). — *Les Résignés.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 14e spect.

Céard (Henry). — *Tout pour l'Honneur* (d'après Zola). — Adaptation. — 1 acte. — Prose. — 5e spect.

Chabrier (Emmanuel.) — Musique de *La Femme de Tabarin*, tragi-parade en un acte, en prose, de M. Catulle Mendès. — 4e spect.

Chapuis (Auguste). — Musique de *Elën*, drame de Villiers de l'Isle-Adam. — 3 actes. — 55e spect.

Cladel (Léon). — *L'Ancien.* — Drame. — 1 acte. — Vers. — 16e spect.

* **Coolus** (Romain). — *Le Ménage Brésile.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 44e spect.

Corneau (André). — *Belle Petite.* — Comédie. — 1 acte. — Prose. — 4e spect.

(1) Brieux a eu, avant le Théâtre Libre, un petit acte : *Bernard Palissy* écrit avec G. Salandri et joué à Cluny, le 21 décembre 1879.

Corneau (André) et H. Gerbault. — *Amants éternels.* — Pantomime. — 3 tableaux. — Musique d'André Messager. — 51e spect.

* **Courteline (Georges).** — *Boubouroche.* — Pièce. — 2 actes. — Prose. — 47e spect.

* **Courteline (Georges).** — *Lidoire.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 32e spect.

* **Couturier (Claude) et Jules Perrin.** — *Les Fenêtres* — Pièce. — 3 scènes. — Prose. — 41e spect.

* **Couturier (Claude) et Jules Perrin.** — *L'Inquiétude.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. 51e spect.

* **Curel (François de).** — *L'Envers d'une Sainte.* — Pièce. 3 actes. — Prose. — 37e spect.

* **Curel (François de).** — *Les Fossiles.* —Pièce.— 4 actes. — Prose. — 43e spect.

* **Darien (Georges) et Lucien Descaves.** — *Les Chapons.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 25e spect.

* **Darzens (Rodolphe).** — *L'Amante du Christ.* — Mystère. — 1 acte. — Vers. — 10e spect.

* **Darzens (Rodolphe).** — *Les Revenants* d'Ibsen. — Traduction. — 3 actes. — Prose. — 24e spect.

* **Descaves (Lucien) et Georges Darien.** — *Les Chapons.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 25e spect.

* **Descaves (Lucien) et Paul Bonnetain.** — *La Pelote.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 7e spect.

* **Docquois (Georges).** — *Mélie,* d'après J. Reibrach. — Adaptation. — 1 acte. — Prose. — 41e spect.

* **Dumur (Louis).** — *Nébuleuse.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 62e spect.

Duranty et Paul Alexis. — *Mademoiselle Pomme.* — Comédie. — 1 acte. — Prose. — 1er spect.

Ephraïm (Armand) et Th. Lindenlaub. — *Le Canard sauvage,* d'Ibsen. — Traduction. — 5 actes. — Prose. — 30e spect.

Ephraïm (Armand) et Willy Schütz. — *Le Pain d'Autrui,* de J. Tourgueneff. — Traduction. — 2 actes. — Prose. — 20e spect.

Fabre (Emile). — *L'Argent.* — Comédie. — 4 actes. — Prose. — 56e spect.

* **Fèvre** (**Henry**). — *En Détresse.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 20e spect.

* **Fèvre** (**Henry**). — *L'Etoile Rouge.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 38e spect.

* **Fèvre** (**Henry**). — *L'Honneur.* — Comédie. — 5 actes. — Prose. — 26e spect.

* **Gerbault** (**H.**) et **André Corneau**. — *Amants Eternels.* — Pantomime. — 3 tableaux. — Musique de Messager. — 51e spect.

Ginisty (**Paul**). — *Jeune Premier.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 29e spect.

Ginisty (**Paul**) et **Jules Guérin**. — *Deux Tourtereaux.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 21e spect.

Goncourt (**Edmond de**). — *A bas le Progrès.* — Bouffonnerie. — 1 acte. — Prose. — 44e spect.

Goncourt (**Edmond de.**) *La Fille Elisa.* — Adaptée par J. Ajalbert. — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 28e spect.

Goncourt (**Edmond de**). — *Les Frères Zemganno.* — Adapté par M. Paul Alexis et O. Méténier. — 3 actes. — Prose. — 21e spect.

Goncourt (**Edmond de**) et **Jules de Goncourt**. — *La Patrie en Danger.* — Drame. — 5 actes. — Prose. — 15e spect.

Goncourt (**Jules et Edmond**). — *La Patrie en Danger.* — Drame. — 5 actes. — Prose. — 15e spect.

Goncourt (**Edmond de**). — *Sœur Philomène.* — Adaptée par A. Byl et J. Vidal. — 2 actes. — Prose. — 3e spect.

Gramont (**Louis de**). — *Rolande.* — Pièce. — 5 actes. — Prose. — 11e spect.

Gramont (**Louis de**). — *Simone.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 39e spect.

* **Guérin** (**Jules**) et **Paul Ginisty**. — *Deux tourtereaux.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 21e spect.

* **Guiches** (**Gustave**) et **Henri Lavedan**. — *Les Quarts d'heure.* — 2 tabl. — Prose. — 7e spect.

Guinon (**Albert**). — *Seul.* — Pièce. — 2 actes. — Prose. — 38e spect.

Hauptmann (**Gerhart**). — *L'Assomption de Hannele Mattern.* — Traduction de J. Thorel. Musique de Marschalk. — 2 parties. — Prose. — 52e spect.

Hauptmann (Gerhart). — *Les Tisserands.* — Traduct. de J. Thorel. — Drame. — 5 actes. — Prose. — 48e spect.

* **Hauser (Fernand) et Jean Laurenty.** — *Inceste d'âmes.* — Pièce. — 5 actes. — Prose. — 61e spect.

Heijermans (Herman). — *Ahasvère.* — Traduction de l'auteur. — Drame. — 1 acte. — Prose. — 49e spect.

Hennique (Léon). — *Esther Brandés.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 4e spect.

Hennique (Léon). — *Jacques Damour* de E. Zola. — Adaptation. — 1 acte. — Prose. — 1er spect.

Hennique (Léon). — *La mort du duc d'Enghien.* — Drame. — 3 tableaux. — Prose. — 12e spect.

Ibsen (Henrik). — *Le Canard Sauvage.* — Traduction de A. Ephraïm et Th. Lindenlaub. — 5 actes. — Prose. — 30e spect.

Ibsen (Henrik). — *Les Revenants.* — Traduction de Rodolphe Darzens. — Drame. — 3 actes. — Prose. — 24e spect.

* **Icres (Fernand).** — *Les Bouchers.* — Comédie. — 1 acte. — Vers. — 10e spect.

* **Jullien (Jean).** — *L'Echéance.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 14e spect.

* **Jullien (Jean).** — *Le Maître.* — Etude de paysans. — 3 tableaux. — Prose. — 22e spect.

* **Jullien (Jean).** — *La Sérénade.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 5e spect.

* **Laumann (Ernest).** — *Le Cœur Révélateur* d'Edgard Poé, traduct. de Baudelaire. — Adaptation. — 1 acte. — Prose. — 17e spect.

* **Laurenty (Jean) et Fernand Hauser.** — *Inceste d'âmes.* — Pièce. — 5 actes. — Prose. — 61e spect.

* **Lavedan (Henri) et Gustave Guiches.** — *Les Quarts d'Heure.* — 2 tabl. — Prose. — 7e spect.

* **Lecomte (Georges).** — *La Meule.* — Pièce. — 4 actes. — Prose. — 29e spect.

* **Lecomte (Georges).** — *Les Mirages.* — Drame. — 5 actes. — Prose. — 46e spect.

* **Le Corbeiller (Maurice).** — *Les Fourches Caudines.* — Drame. — 1 acte. — Prose. — 32e spect.

* **Méténier** (Oscar) **et Paul Alexis.** — *Les Frères Zemganno*, d'Ed. de Goncourt. — Adapt. — 3 actes. — Prose. — 21e spect.

* **Meténier** (Oscar) **et Pavlowski.** — *La Puissance des Ténèbres*, de Tolstoï. — Traduction. — 6 actes. — Prose. — 6e spect.

* **Mikhaël** (Ephraïm). — *Le Cor fleuri*. — Féerie. — 1 acte. — Vers. — 12e spect.

* **Mullem** (Louis). — *Dans le Rêve.* — Comédie — drame. — 1 acte. — Prose. — 33e spect.

* **Mullem** (Louis). — *Une nouvelle Ecole.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 23e spect.

Moreau (Emile). — *Matapan.* — Comédie. — 3 actes. — Vers. — 8e spect.

* **Mortier** (Alfred). — *La fille d'Artaban.* — Drame. — 1 acte. — Prose. — 62e spect.

* **Pavlowski** (Isaac) **et Oscar Méténier.** — *La Puissance des Ténèbres*, de Tolstoï. — Traduct. — 6 actes. — Prose. — 6e spect.

* **Perrin** (Jules) **et Claude Couturier.** — *Les Fenêtres.* — Pièce. — 3 scènes. — Prose. — 41e spect.

* **Perrin** (Jules) **et Claude Couturier.** — *L'Inquiétude.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 51e spect.

* **Picard** (André) **et Paul Adam.** — *Le Cuivre.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 59e spect.

Porto-Riche (Georges de). — *La Chance de Françoise.* — Comédie. — 1 acte. — Prose. — 12e spect.

* **Prévost** (Marcel). — *L'Abbé Pierre.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 35e spect.

Reibrach (Jean). — *Mélie.* — Adaptation de Georges Docquois. — 1 acte. — Prose. — 41e spect.

* **Rosny** (J. H.) **et J. Rosny.** — *Nell Horn.* — Adaptation de leur roman. — Drame. — 4 act. et 6 tabl. — Prose. — 31e spect.

* **Rosny J. et** (J. H.) **Rosny.** — *Nell Horn.* — Drame. — 4 actes et 6 tableaux. — Prose. — 31e spect.

* **Roux** (Léon). — *En l'attendant.* — Comédie. — 1 acte. — Prose. — 52e spect.

* **Rzewuski** (Comte Stanislas.) — *Le Comte Witold.* — Pièce. — 3 actes. — Prose. — 17e spect.

* **Salandri (Gaston).** — *Le Grappin.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 42e spect.
* **Salandri (Gaston).** — *La Prose.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 9e spect.
* **Salandri (Gaston.)** — *La Rançon.* — Comédie. — 3 actes. — Prose. — 35e spect.

Scholl (Aurélien). — *L'Amant de sa femme.* — Scène. — Prose. — 27e spect.

* **Sermet (Julien).** — *La Belle Opération.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 27e spect.
* **Schurmann et Jacques Lemaire.** — *Une faillite* de Bjornson. — Traduction. — 4 actes. — Prose. — 50e spect.
* **Schutz (Willy) et Armand Ephraïm.** — *Le Pain d'autrui*, de Tourgueneff. — Traduction. — 2 actes. — Prose. — 20e spect.
* **Solanges (Paul).** — *Chevalerie rustique*, de Verga. — Traduction. — 1 acte. — Prose. — 10e spect.

Strindberg (Auguste). — *Mademoiselle Julie.* — Trad. par de Casanove. — Tragéd. — 1 acte. — Prose. — 44e spect.

* **Sutter-Laumann.** — *Cœurs simples.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 33e spect.
* **Tabarant.** — *Le Père Goriot*, de Balzac. — Adaptation. — 5 actes. — Prose. — 34e spect.
* **Thorel (Jean).** — *L'Assomption de Hannele Mattern*, de Hauptmann. — Traduct. — 2 parties. — Prose. — 52e spect.
* **Thorel (Jean).** — *Les Tisserands*, de Hauptmann. — Traduction. — 5 act. — Prose. — 48e spect.

Tolstoï (Comte Léon). — *La Puissance des Ténèbres.* — Traduct. de Palovski et O. Méténier. — 6 actes. — Prose. — 6e spect.

Tourgueneff (Ivan). — *Le Pain d'autrui.* — Drame. — 2 act. — Prose. — Traduct. d'Arm. Ephraïm et W. Schutz. — 20e spect.

* **Vaucaire (Maurice).** — *Le Poète et le financier.* — Pièce. — 1 acte. — Vers. — 50e spect.
* **Vaucaire (Maurice.)** — *Un beau soir.* — Comédie. — 1 acte. — Vers. — 35e spect.
* **Vaucaire (Maurice).** — *Valet de cœur.* — Comédie, — 3 actes. — Prose. — 47e spect.

Verga. — *Chevalerie Rustique.* — Traduction. — 1 acte. — Prose. — 10e spect.

* **Vidal (Jules).** — *La Cocarde.* — Comédie. — 1 acte. — Prose. — 1er spect.

* **Vidal (Jules) et A. Byl.** — *Sœur Philomène*, des Goncourt. — Adaptat. — 2 act. — Prose. — 3e spect.

Vidal (Paul). — Musique de « *Le Baiser* ». — Comédie de Th. de Banville. — 1 acte. — 5e spect.

Vidal (Paul). — Musique de « *Pierrot assassin de sa femme* ». — Pantomime de Paul Margueritte. — 1 acte. — 7e spect.

Vidal (Paul). — Musique de « *La Reine Fiammette* ». — Drame de Catulle Mendès. — 6 actes. — Vers. — 13e spect.

Vigny (Alfred de) — *Dialogue inconnu.* — Scène. — Prose. — 62e spect.

Villiers de l'Isle-Adam. — *L'Evasion.* — Drame. — 1 acte. — Prose. — 3e spect.

Villiers de l'Isle-Adam. — *Elën.* — Drame. — 3 actes. — Prose. — Musique d'Auguste Chapuis. — 55e spect.

* **Wolff (Pierre).** — *Jacques Bouchard.* — Pièce. — 1 acte. — Prose. — 23e spect.

* **Wolff (Pierre.)** — *Leurs filles.* — Pièce. — 2 actes. — Prose. — 32e spect.

* **Wolff (Pierre.)** — *Les maris de leurs filles.* — 3 actes. — Prose. — 39e spect.

Zola (Emile.) — *Madeleine.* — Drame. — 3 actes. — Prose. — 16e spect.

Zola (Emile). — *Jacques Damour*, adapté par L. Hennique. — Pièce. — 1 act. — Prose. — 1er spect.

Zola (Emile.) — *Tout pour l'honneur*, adapté par H. Céard. — Dr. — 1 act. — Prose. — 5e spect.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉATRE EN FRANCE A LA FONDATION DU THÉATRE LIBRE

Précurseurs du Théâtre Libre :

DEUXIÈME PARTIE

ANTOINE ET LA FONDATION DU THÉATRE LIBRE

TROISIÈME PARTIE

HISTORIQUE DU THÉATRE LIBRE

PREMIÈRE PÉRIODE :

DEUXIÈME PÉRIODE :

TROISIÈME PÉRIODE :

QUATRIÈME PÉRIODE :

CAUSES DE LA DÉCADENCE DU THÉATRE LIBRE :

CINQUIÈME PÉRIODE :

QUATRIÈME PARTIE

INFLUENCE DU THÉATRE LIBRE

CINQUIÈME PARTIE :

LES MAITRES, LES AUTEURS ET LES COMÉDIENS DU THÉATRE LIBRE

Comédiennes :

Comédiens :

SIXIÈME PARTIE

NOTES ET DOCUMENTS

SEPTIÈME PARTIE

LISTES ET INDEX

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le vingt-un mars mil neuf cent neuf

PAR

BLAIS ET ROY

A POITIERS

pour le

MERCVRE

DE

FRANCE